

MAŁGORZATA SZAFRAŃSKA
ZAMEK KRÓLEWSKI W WARSZAWIE

„PRZESIEWACZE PIASKU”: UWAGI NA TEMAT POWSTANIA I EWOLUCJI HISTORII OGRODÓW¹

W świadomości badaczy przeszłości i czytelników ich książek ogród długo istniał jako element raczej historii obyczajów niż historii sztuki. Nie zachęcały do badań niełatwe do interpretacji źródła historyczne, określające jego formę artystyczną – szybko zmieniającą się i przemijającą. Dobrze więc, że tym interesującym zjawiskiem artystycznym zajęli się w końcu i historycy sztuki. Zrobili to ulegając wszakże mylnemu wnioskowi, że ogród – projektowany często przez architektów – należy do tej właśnie dziedziny sztuki. Wprawdzie architekci nieraz nadawali kształt ogrodom, oczywiście jest jednak, że nie idą w parze dzieła służące do zamieszkiwania i te inne, czyli ogrody, których tematem jest przyroda, będąca na ogół przeciwieństwem domowego ukojenia i stateczności żywiołów. W XIX w. jednak, choć zawód twórcy ogrodów utrwalił się w profesji architekta krajobrazu, nazywanego wówczas ogrodnikiem pejzażystą lub ogrodnikiem artystycznym, sztuka ogrodowa wydawała się tak bardzo należeć do procesów kształtowania przestrzeni, że historycy sztuki, którzy zaczęli zwracać na ogród uwagę, opisywali go z racji jego przynależności do budowli: pałacu, willi, domu.

Jak powiedziano, dobrze, że ogród stał się przedmiotem penetrującej przeszłość refleksji również jako dzieło sztuki, a nie tylko wdzięczny temat literackiej i malarskiej galanterii. Artykuł ten ma za zadanie opisać okoliczności powstania i przekształceń historii ogrodów. To, co w opisie takim być może wykroczy poza historyczną dokumentację, to ukazanie ewolucji metod i kluczy interpretacyjnych stosowanych przez dawnych i współczesnych nam badaczy sztuki ogrodowej. Zmieniające się punkty widzenia, sposoby i narzędzia zależały od przekształceń samych badań historycznych i od zmieniającego się rozumienia istoty ogrodu².

PRZED HISTORIĄ OGRODÓW

W antycznym świecie grecko-rzymskim ogród kojarzył się z symboliką religijną i treściami użytkowymi, a nie estetycznymi walorami formy. Massimo Venturi Ferriolo wymienia dwanaście *topoi* ogrodu greckiego, takich jak np. miejsca błogosławione, ogrody nauki, ustronia miłości, święte gaje, objawienia płod-

¹ Zamyśl problematyki tego artykułu zrodził się w toku pracy nad tekstem *Odpowiedzi profesora Maria Astunto na listy Małgorzaty Szafrańskiej*, [w:] *Mowa i moc obrazów. Prace dedykowane Profesor Marii Poprzęckiej*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005, s. 359–364.

² Historia badań ogrodów i ich metodologii była dotychczas przedmiotem niewielu prac; wśród nich są przede wszystkim: M. Mosser, *L'histoire des jardins en France: un état des lieux*, „Histoire de l'art”, 1990, nr 12, s. 21–25; *Garden History: Issues, Approaches, Methods*. *Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture*, XIII, J. D. Hunt (ed.), *Dumbarton Oaks*, Washington 1992; *Perspectives on garden histories*. *Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture*, XXI, M. Conan (ed.), *Dumbarton Oaks*, Washington 1999; A. Helmreich, *The English Garden and National Identity: The Competing Styles of Garden Design, 1870–1914*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.

ności natury³. Nie ma tu odnośników do artystycznego kształtu ogrodu. *Aloe* – ogrodzona winnica obfitująca w owoce – opisana przez Homera jako jedno z przedstawień na tarczy Achillesa, choć jest elementem słynnej *ekphrasis*, sama w sobie nie należy do świata sztuki, lecz do świata rolnictwa i pożytków z przyrody⁴. Takie właśnie usytuowanie ogrodu między gospodarstwem domowym a tematami symbolicznymi sprawiło, że myśl o przeszłości ogrodów była wówczas nieobecna. Wspominano najwyżej o tradycji rolnictwa, starano się odtworzyć jego dawne osiągnięcia i – przy wtórce wergilijskich eklog – nakłonić zniewieściałych współobywateli do porzucenia Romy i szukania zdrowia w tym starodawnym źródle cnoty, jakim jest obcowanie z przyrodą i własna praca w wiejskiej willi⁵.

Ogrody średniowieczne nie miały nic wspólnego z pojęciem sztuki. Należały do sfery użytkowości, symboliki (klasztorne) i zabawy (pałacowe). O ile w tworzenie ogrodów w starożytnym Rzymie byli wciągnięci artyści (w naszym pojęciu) architekci lub malarze-*topiariusi*, o tyle średniowieczny ogród to zagadnienia wygody i przyjemności delikatności trawnika, po którym się stąpa, miękkości ziół, na których się siada w cieniu odpowiednio dobranych i rozmieszczonych w tym celu drzew. W najświetniejszym średniowiecznym dziele o gospodarstwie wiejskim, w tym o ogrodach – Piera de' Crescenzi *Opus ruralium commodorum* (napisanym 1304–1309) – znajdziemy wiele odsyłaczy do antycznej przeszłości, ale tylko w aspekcie praktycznej wiedzy rolniczej⁶.

Dla humanistów ważnym okresem przeszłości była starożytność. Odkrywanie świata antyku, a w nim sztuki – jej walorów estetycznych, jej społecznego znaczenia – przyczyniło się do nobilitacji malarstwa, rzeźby, a zwłaszcza architektury⁷, powodując także nową interpretację ogrodu. Znaleźiska tekstowe i archeologiczne pokazały antyczny ogród jako ważny element siedzib ludzi i bogów, zależność wyrazu ogrodu od różnych dziedzin sztuki: architektury, rzeźby, malarstwa ściennego w portykach, zarysowały możliwości symbolicznych znaczeń ogrodu – jego form, substancji, roślin⁸. Wielki ładunek wiedzy o tych różnych aspektach antycznego ogrodu zawarto w symbolicznej powieści *Hypnerotomachia Poliphili* (Wenecja 1499), obfitującej w szczegółowe opisy ogrodów, będących próbą słownej i obrazowej rekonstrukcji ogrodów starożytności⁹. Poszerzano tę wiedzę o studia językoznawcze¹⁰. Najlepiej antyczny ogród przydomowy opisał niemiecki humanista Conrad Heresbach w traktacie *Rei rusticae libri quatuor* (Kolonia 1568): w perystylu „spowity w wonne aromaty labirynt grządek z roślinami towarzyszył altankom z pnączy i [...] wszystko w tym zakątku rajskich rozkoszy wabiło największą elegancją, a podporządkowanie wymogom architektonicznego ładu cieszyło oko swym pięknem; też eksedry z całym domem i podwórzem zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz, o ścianach przyozdobionych pięknymi malowidłami przedstawiającymi prześliczne kwiaty i drzewa. Malowidła te pozwalały nie tylko w lecie cieszyć oko przyjemnym widokiem żywych kwiatów, ale również i w środku zimy podziwiać malarskie ich przedstawienia współzawodniczące z żywymi pierwowzorami występującymi w naturze, w obydwu wypadkach jako prawdziwe okazy sztuki. [...] Dodam, że przesklepione splecionymi liśćmi alejki do przechadzania się używały cienia i ochłody, a ilekroć zaczynał padać deszcz, łatwo się było chronić przed nim pod bezpieczną osłoną dachów perystylu”¹¹. Heresbach jest przykładem tych autorów renesansowych książek o rolnictwie, którzy przy pomocy frazeologicznych stereotypów „rzymsianina-rolnika”, „władcy-ogrodnika” oraz przekonania starożytnych o „uczciwości wiejskie-

³ M. Venturi Ferriolo, *Nel grembo della vita. Le origini dell'idea di giardino*, Guerini e Associati, Milano 1989, s. 155–156.

⁴ *Iliada*, XVIII, 561–566.

⁵ Np. L.J. Kolumella, *O rolnictwie*, tłum. I. Mikołajczyk, t. I, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 4–9.

⁶ R.G. Calkins, *Piero de' Crescenzi and the Medieval Garden*, [w:] *Medieval Gardens*. Dumbarton Oaks Colloquium on the history of Landscape Architecture, IX, E. MacDougall (ed.), Dumbarton Oaks, Washington 1986, s. 158; I. Jakimowicz, *W sprawie Palladiusza i polskiego przekładu dzieła Petri de Crescentiis*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, 17, 1972, z. 1, s. 73–74.

⁷ *The Architect. Chapters in the History of the Profession*, S. Kostof (ed.), University of California, Berkeley–Los Angeles–London 2000.

⁸ M. Szafrańska, *Kuszenie starożytności (antyk w ogrodach renesansu)*, „Rocznik Historii Sztuki”, 19, 1992, s. 103–139.

⁹ Eadem, *Ogrody Polifila. Wczesny ogród renesansowy w świetle „Hypnerotomachii Polophili”*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 14, 1992, nr 1, s. 1–26.

¹⁰ Ch. Estienne, *De re hortensi libellus*, R. Stephani, Lutetiae 1535; J. Camerarius [Mł.], *De re rustica*, impensis J. Hoffmanni et H. Camaxij, Norimbergae 1577.

¹¹ Tłum. W. Szafrański; cyt. wg wydania: Spiraec 1594, s. 191.

go życia”, budowali nową tradycję – jeszcze nie sztuki ogrodowej, ale zajmowania się ogrodem, życia w ogrodzie.

W epoce renesansu uwaga zwrócona ku przeszłości nie była na gruncie pisania o ogrodach początkiem ich naukowej historiografii. Antyk wydawał się jaśniejącym wzorem, zagubionym w ciemnościach wieków średnich, a nie etapem przekształceń historycznych. Dlatego też w XVII w. nie znajdziemy świadectw kontynuacji badań nad przeszłością ogrodów, lecz tylko umacnianą tradycję starożytnych wielkich mężów parających się ogrodnictwem i rolnictwem, których *exemplum* jeszcze w wieku XVIII ozdabia wstępy książek na ten temat. Erudyta John Evelyn może być przykładem autora wymagającego od czytelnika niemałej kultury literackiej, pozwalającej nadażyć za nim w gąszczu cytatów i odniesień do starożytnych pisarzy i poetów¹². Ogród w XVII w. należał do dziedziny przyjemności, nie sztuki i pełnił funkcję uświetniania możnowładczej siedziby¹³. Wzrost znaczenia ogrodu dla całości rezydencji spowodował, że z większą estymą odnoszono się do projektantów oraz próbowano tworzyć język opisu dzieł ogrodowych. Już Giorgio Vasari w życiorysie Niccola Pericolego, zw. il Tribolo, zawarł opis ogrodu Villi Castello, czyniąc wyłom w zwyczajach łączenia ogrodu z imieniem tylko właściciela, a zapomnieniem o twórcy¹⁴. Jednak dopiero wybitne i powszechnie wysoko oceniane *oeuvre* André Le Nôtre’a uczyniło z twórcy ogrodów postać godną uwagi i umieszczenia w galerii najważniejszych osobistości epoki czy środowiska¹⁵. Towarzysz Le Nôtre’a – z wykształcenia prawnik, Jean de La Quintinie, zarządca le Potager du Roi i oranżerii w Wersalu – opisując biblijne początki ogrodów konstatuje jednak, że „Patriarchowie” zajmowali się osobiście swoimi sadami i warzywnikami tylko do chwili, dopóki nie wtargnęła do nich „inwencja artystyczna”, a wtedy musieli poprosić o opiekę nad ogrodami kogoś ze swych domowników, kto stał się w ten sposób pierwszym ogrodnikiem¹⁶. Choć pomysłem Boga uszlachetniony, był jednak ogród dziedziną ludzkiej działalności niższą niż twórczość i niewymagającą zaangażowania przywódców ludu. Przesunięcie się ogrodu w stronę zjawisk estetycznych wiąże La Quintinie z rolą kwiatów, które zwróciły uwagę na możliwość tworzenia w ogrodach kompozycji kolorów i zapachów, co stało się bodźcem do wyodrębnienia i specyficznych, ozdobnych ogrodów, i grupy w szczególności przygotowanych ogrodników. Pisze to znawca roślin, praktyk hodowca, w dodatku żyjący w stuleciu botanicznego kolekcjonerstwa, nie dziwi więc położenie przezeń nacisku na rolę roślin ozdobnych w wydobywaniu się ogrodu ze sfery użyteczności. W dziejach ogrodów po „Patriarchach” na uwagę zasługuje dopiero kolega z Wersalu: „Nasz wiek, który doprowadził do szczytu wszystko to, co tylko ludzka przemyślność mogła sobie wyobrazić, nadał – dzięki zdolnościom słynnego Pana Le Nôtre’a – ostateczną doskonałość tej [tj. ozdobnej] części Ogrodnictwa, co się tyczy [kompozycji] Kanałów, Basenów, Kaskad, Fontann, Labiryntów, Wgłębników, Tarasów i innych ozdób nowego stylu”¹⁷. Ja wolę jednak – konkluduje – ogród Patriarchów i skłaniam się ku warzywom i sadom. A więc tylko biblijne początki i czasy współczesne stały się tematem namysłu nad ogrodami, nad zmianami ich wyglądu i funkcji. W XVII w. ogrody epok wcześniejszych bywały podziwiane i opisywane np. w przewodnikach topograficznych, ale nie jako „zabytki”, tylko wciąż żyjące i używane elementy siedzib królewskich i książęcych. Najdawniejsze ogrody objawiały się najczęściej jako mit: oprócz rzeczywistych tzw. ogrodów Semiramidy, wymieniano ogrody Adonisa na Cyprze, Sad Hesperyd, a przede wszystkim *paradisus terrestris*¹⁸.

¹² J. Evelyn, *Elysium Britannicum, or The Royal Gardens*, J.E. Ingram (ed.), University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2001. Por. też M. Hunter, *John Evelyn in the 1650s: A Virtuoso in Quest of a Role*, [w:] *John Evelyn's „Elysium Britannicum” and European Gardening*. Dumbarton Oaks Colloquium on the history of Landscape Architecture, XVII, T. O’Malley, J. Wolschke-Bulman (eds.), Dumbarton Oaks, Washington 1998, s. 103.

¹³ F. Bacon, Esej XLVI *O ogrodach*, tłum. C. Znamierowski, [w:] *Eseje*, PWN, Warszawa 1959, s. 200; J. Van Groen, *Den Nederlandsen Hovenier*, Marcus Doorniek, Amsterdam 1669 (E. De Jong, *Nature and Art. Dutch Garden and Landscape Architecture 1650–1740*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1993, s. 3 i n.). Jeszcze pod koniec wieku dla Williama Temple’a – autora poczytnego tekstu o ogrodach – jedyną płaszczyzną nobilitującego odniesienia dla ogrodu był raj (*Upon the Garden of Epicurus or of Gardening*, 1685).

¹⁴ G. Vasari, *Żywoty najświetniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, tłum. K. Estreicher, t. VI, PWN, Warszawa–Kraków 1987, s. 42–51.

¹⁵ A. Le Nôtre’a umieścił wśród najważniejszych postaci dworu Ludwika XIV książę Louis de Saint-Simon (*Pamiętniki*, tłum. A. i M. Bocheńscy, t. I, PIW, Warszawa 1961, s. 358–359).

¹⁶ J. de La Quintinie, *Instruction pour les jardins fruitiers et potagers*, La compagnie des libraires, Amsterdam 1697, *Preface*, s. 1r.

¹⁷ *Ibidem*, s. 1v.

¹⁸ Np. F. Pona, *Il paradiso de’ fiori, ovvero, Lo Archetipo de’ Giardini*, Angelo Tamo, Verona 1622, s. 1–2.

TWORZENIE OGRODU JEST SZTUKĄ

W 1. połowie XVIII w. w Anglii i Francji doszło do uformowania się nowych stylów ogrodowych: krajobrazowego i rokokowego. To, co istotne w aspekcie tych rozważań, to ważna rola analizy w procesie tej ewolucji i – często – krytyki stylu poprzedzającego. Wtedy właśnie narodziło się pisanie o ogrodzie w perspektywie estetycznej – krytyka formy wymaga uprzedniego opisu i tworzenia specjalistycznego języka. Wspinały rozwój ogrodów w XVI i XVII w., związanie ich z działalnością wybitnych mecenasów sztuki, jak papież, Medyceusze, królowie Francji, Filip hiszpański, Krystyna szwedzka, a wreszcie niepowtarzalny fenomen artystyczny i socjologiczny sztuki Le Nôtre'a, zwróciły na ogród uwagę ludzi umiejących pisać, a nie tylko, jak dotychczas, praktyków. Po 1700 r. rozmaici „ludzie pióra”, poeci, teoretycy architektury, zaczęli formułować sądy o ogrodach, odnosząc się do dominującego „wielkiego stylu” francuskiego – w Anglii na ogół go krytykując i z tego sprzeciwu wysnuwając przesłanki nowej estetyki. Już w 1715 r. Stephen Switzer skreślił tekst *The History of Gardening, from its Original: with Memoirs of the greatest Virtuoso's, both Ancient and Modern*¹⁹, zapoczątkowujący tradycje krytycznego omawiania przeszłości jako opozycji w stosunku do nowych, godnych polecenia, angielskich ogrodów.

Kiedy Antoine Joseph Dézallier d'Argenville pisał traktat *La Théorie et la pratique du jardinage*, ucho-dzający za kodyfikację „stylu Le Nôtre'a”, pełen niepokoju tłumaczył się ze swych zainteresowań raczej ogrodem ozdobnym niż użytkowym, tak wychwalanym przez wpływowego La Quintinie²⁰. Pół wieku później nie było już wątpliwości, że z ogrodnictwa wyodrębniła się artystyczna umiejętność projektowania ogrodów i że ogród należy do dziedziny sztuki. Jacques-François Blondel w czasie wykładów w École des Arts w Paryżu ok. 1750 r. przedstawił zagadnienie „Początków sztuki ogrodowej” po historii architektury, ale przed „Początkami rzeźby” i „Początkami malarstwa”²¹. To w 1. połowie XVIII w. ostatecznie stwierdzono, że część ogrodnictwa należy do praktyk artystycznych i że jest – jak mówiono we Francji ogrodów rokokowych – bliska architekturze lub – jak uważano w Anglii pierwszych parków krajobrazowych – bliska malarstwu.

W zarysie historii ogrodów Blondel, jak i jego poprzednicy, widział wartościowe osiągnięcia tylko w dziełach antyku i czasów mu współczesnych. Z lekceważeniem odnosił się do renesansowych i późniejszych ogrodów włoskich, oceniając je jako wyraz upadku wspinających poprzedników – ogrodów starożytnego Rzymu. W tej krytyce wspierał się autorytetem Le Nôtre'a, który po powrocie z Włoch miał stwierdzić, że tamtejsze ogrody „wcale nie wzbogaciły jego wyobraźni”, że są w nich niepotrzebne, zbyt liczne „bagatelki”: groty, baseniki, automaty wodne, że „nie widzi się tam niczego szlachetnego i wielkiego”, a najwyżej cenione rzymskie ogrody Villi Pamfilij i Villi Ludovisi on sam zaprojektował²². Znaczenie włoskiej sztuki ogrodowej dla ogrodów francuskich XVI–XVII w. i dla całokształtu europejskiego ogrodnictwa miało być docenione dopiero sto lat później.

W 1755 r. Marc-Antoine Laugier, w *Essai sur l'architecture*, zamieścił rozdział *De l'Embellissement des jardins*. Fakt, że część tę wprowadził dopiero do drugiego wydania, może świadczyć o potrzebach odbiorców, o popularności projektowania ogrodów w kręgach osób zdolnych kupować książki. Laugier nie miał wątpliwości, że komponowanie ogrodów należy do twórczości artystycznej. Używał określenia „sztuka ogrodowa” (*l'Art des jardins*), wiążąc ją z pierwiastkiem intelektualnym – idealizowaniem natury, tworzeniem dla zadowolenia oczu (i umysłu, który rozważa widoki) – oraz wyobraźnią (tworzenie widoków i sytuacji nieistniejących wcześniej). Historia ogrodów we Francji zaczyna się dla niego w XVII w.: „Sztuka Ogrodowa była u nas znana bardzo późno. Przed epoką Ludwika Wielkiego nie istniała nawet myśl, że Ogród może mieć inne piękności niż te, które zawdzięcza samej naturze. Gromadzono na obszernym terenie drzewa, kwiaty, gazon, wody – ale z tak niewielkim udziałem smaku i inwencji projektowej, że mało co było równie surowe i równie nieokrzeseane. Urodził się Ludwik XIV i gdy tylko ta dusza wzniosła i wrażliwa ujawniła swe szlachetne skłonności, wszystkie Sztuki odczuły żywość jego miłości dla piękna. Sztuka Ogrodów zo-

¹⁹ Rozdział w *The Nobleman, Gentleman, and Gardener's Recreation*, London 1715 (dzieło znane bardziej z późniejszego wydania jako *Ichnographia Rustica*, London 1718, gdzie tekst o historii znalazł się w I tomie, s. 1–97).

²⁰ A.J. Dézallier d'Argenville, *La Théorie et la pratique du jardinage*, wyd. II, Pierre Husson, Paris 1711, s. 3.

²¹ J.-F. Blondel, *Cours d'architecture ou traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments; contenant des leçons données en 1750 et les années suivantes*, t. I, Desaint, Paris 1771, s. 144.

²² Na podstawie rękopisu A. Le Nôtre'a, znajdującego się w czasach Blondela w rękach prywatnych (*ibidem*, s. 154–155). O pobycie Le Nôtre'a we Włoszech M. Azzì Visentini, *Le Nôtre et l'Italie*, „Bulletin. ICOMOS – France”, 2000, nr 46–47, s. 55–59.

stała stworzona we Francji za jego Panowania. Pod ołówkiem sławnego Le Nôtre’a narodziły się zachwycające dzieła, gdzie wszystkie piękności natury, skomponowane według nowego porządku i z interesującą harmonią, ofiarowywały spojrzeniu najrozkoszniejsze widowiska²³. Sztuka ogrodowa polega na umiejętnym dostrzeżeniu uroków przyrody, np. widoków, a następnie „połączeniu wszystkich tych zalet w kompozycję, która je uwydatni, kontrastując lub harmonizując, a nie ujmuąc im wdzięku natury²⁴. Nowe, piękne ogrody to te, które są „zaprojektowane ze smakiem, przyozdobione z wdziękiem, wypełnione wszystkimi tymi wesółymi rzeczami, które istniały tylko w wyobraźni Poetów²⁵. Ten „ołówek Le Nôtre’a”, który zastąpił łopate w rękach dawnych anonimowych twórców ogrodów – ogrodników, ten *crayon*, który może się wiązać z dobrze utrwaloną sferą znaczeń *disegno*, będącego tchnieniem Muzy, wyprowadzającym artystę z ciemnego warsztatu rzemieślnika na helikońskie, po apollońsku słoneczne stoki, jest najbardziej wymownym sygnałem nowej oceny umiejętności projektowania ogrodów.

Wpływowa *Encyklopedia* francuska utrwaliła wysoką ocenę ogrodów, zaliczając je do dzieł sztuki. Louis de Jaucourt – autor hasła „Ogród”, kreśląc historię tej dziedziny twórczości artystycznej ograniczył się – jak to pokazali np. Blondel i Laugier – do starożytności i epoki baroku francuskiego. Wymienia się tam miłośników i znawców ogrodnictwa od Demokryta i Platona po Columellę i Palladiusa. Autor poświęcił nawet odrębne hasło tzw. ogrodom Semiramidy, ale dalej jego historia wieje pustką szeregu stuleci, gdy „przez długi czas Francuzi byli pogrążeni w barbarzyństwie i nie mieli żadnego wyobrażenia ani o dekoracji ogrodów, ani o ogrodnictwie aż do wieku Ludwika XIV. To za panowania tego władcy sztuka ta została stworzona i udoskonalona, z jednej strony ku pożytkowi przez La Quintinie’ego, z drugiej ku przyjemności przez Le Nôtre’a²⁶. Autor, choć żyjący w czasach, gdy we Francji panowały jeszcze ogrody rokokowe, wyraźnie skłania się w stronę nowych angielskich parków. Podchwytuje tamtejszą koncepcję rajskiego pierwowzoru parku krajobrazowego i supozycję, że istotę tego modnego parku opisał już Milton w *Raju utraconym*²⁷. Co symptomatyczne jednak, Jaucourt opisuje angielskie ogrody ahistorycznie; nie są one dla niego kolejnym paciorkiem w naszyjniku czasów i epok stylowych. To, co dzisiejszemu historykowi wydaje się wyraźną i jednoznaczną ewolucją i sekwencją następstw, początkowo ukazywało się raczej jako dwie równoległe występujące możliwości.

Kiedy powrócimy do wykładów Blondela, znajdziemy tam zastanawiająco podobny stosunek do nowych, swobodnych parków angielskich. Blondel widzi style angielski i francuski jakby równoległe. To nie nowa moda wypiera dawne przyzwyczajenia. To dwie różne, lecz równouprawnione konwencje artystyczne. W antyku odnajduje korzenie stylistyki regularnej, która najlepsze dzieła dała w czasach Ludwika XIV. Natomiast, jak sądzi, idea ogrodu nieskrępowanej przyrody rozkwitła w Chinach, skąd Anglicy przynieśli ją do zachodniego świata²⁸. Najwcześniej było rolnictwo – mówi Blondel – później z niego wyodrębniło się ogrodnictwo, z którego z kolei wyłoniła się sztuka ogrodowa, a ta polega albo na symetryczności, albo „na tym pięknym nieporządku, który przedstawia nam spektakl Wszechświata²⁹. Poczucie, że owe dwa przeciwstawne sposoby urządzania ogrodu są tylko różnymi językami twórczości, których wybór zależy od okoliczności, trwało nieprzerwanie do epoki Hegla, który utwierdził je już w czasach narodzin historyzmu i szybkiego przyzwyczajania się dziewiętnastowiecznego oka do współistnienia różnych stylów. Oczywiście, idea parku angielskiego – tej siedziby bez ogrodu, pałacu umieszczonego w krajobrazie – była rewolucyjna i jej zwycięstwo w Anglii wymagało wielkiej mobilizacji piszących o niej autorów. Dlatego też gromadzono zabójczą, ciężką amunicję w wielkich ilościach: krytykę, ironię, argumenty moralne (strzyżone rośliny to przyroda „nieprawdziwa”, „fałszywa”); zgrabne frazesy, ubolewania nad okrutnie przycinanymi drzewami, złośliwe porównania były łatwo podchwytywane i powtarzane. Zmasowany atak na ogród barokowy zmylił dwudziestowiecznych historyków, którzy tumult wokół narodzin nowego typu ogrodu utożsamili z masakrą ogrodu ustępującego, bo pracowali w wieku awangardy, krótkich i bezwzględnych mód. Tymczasem w ogrodowej Europie XVIII i XIX w. panowały dwie równouprawnione stylistyki. Można uchwycić moment wtargnięcia do salonów, przede wszystkim angielskich, nowej (choć nie zupełnie nieznaney) koncepcji ogrodu

²³ M.-A. Laugier, *Essai sur l'architecture*, Duchesne, wyd. II, Paris 1755, s. 233.

²⁴ *Ibidem*, s. 235.

²⁵ *Ibidem*, s. 234.

²⁶ *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. VIII, Neufchastel 1765, szp. 459–460.

²⁷ *Ibidem*, szp. 460.

²⁸ Blondel, *op. cit.*, s. 147.

²⁹ *Ibidem*, s. 144.

bez nożyc i linii prostych: to początek XVIII w. Trudniej jednak byłoby znaleźć chwilę wygaśnięcia ogrodu regularnego. Był nadal, choć coraz rzadziej, zakładany lub kultywowany aż po koniec XVIII w., gdy H. Repton, a za nim J. C. Loudon przypomnieli, że ogród to natura ozdobna i wygodna, dodając tym samym odwagi miłośnikom tradycji i stylu geometrycznego. Wkrótce po tym dziewiętnastowieczny historyzm podchwycił dawne formy ogrodu regularnego w odcieniach renesansowych, barokowych i włoskich, utrwalając podstawowe elementy geometrycznego języka, stosowane aż po nasze dni.

W Anglii „rewolucja” w stylu ogrodów i w pojmowaniu stosunku ogrodu do natury prowadziła do interpretacji ogrodnictwa jako sztuki bliskiej malarstwu pejzażowemu. Tam już w XVII w. w większym stopniu niż gdzie indziej traktowano ogród jako miejsce nie tyle zabaw, ile uczuć, nie tyle przyjemne, ile symboliczne. Jeden z najważniejszych siedemnastowiecznych interpretatorów ogrodów – wspomniany już John Evelyn – pisał w liście do Sir Thomasa Browne’a, że atmosfera ogrodu wpływa na duszę człowieka, kierując ją ku cnocie i świętości, a kontemplacji i „filozoficznemu Entuzjazmowi” służą „Jaskinie, Groty, Wzgórza i nieregularne ozdoby Ogrodów”³⁰. Bliskie nastroje można odnaleźć w tekstach Shaftesbury’ego, będącego *porte-parole* już nowej epoki parków krajobrazowych³¹.

Jeszcze u Josepha Addisona „sztuka” łączona z ogrodami ma znaczenie mniej artystyczne, a bardziej praktyczne: to „umiejętność”³². Jednak niepostrzeżenie zaczyna się pisać o ogrodach językiem analizy malarstwa: o kompozycji widoków, mimetycznych grach z modelem-przyrodą, guście, smaku, harmonii rządzonej przez rozsądek. Zakładanie ogrodów polega na dostarczaniu przyjemności wyobraźni – pisał Shenstone³³. W połowie XVIII w., gdy we Francji doskonałość ogrodów regularnych sprawiła, że przyznano im status dzieł sztuki, w Anglii dojrzewanie parków krajobrazowych pozwoliło zobaczyć w nich nie tylko sztukę formą bliską malarstwu, a symboliką nastrojów – poezji. Horace Walpole nie wahał się postawić w jednym rzędzie „Poetry, Painting, and Gardening”³⁴. Kostium przyrody, jaki przywdział ogród w Anglii, sprawił, że co bardziej bystrzy obserwatorzy wzięli się za analizę delikatnej i zmieniającej się relacji między ogrodem a naturą. „Ogrodnictwo jest naśladowaniem »Pięknej Natury« – pisał oksfordzki profesor poezji i historii Joseph Spence – i dlatego nie jest podobne do [tworzenia] dzieł sztuki. Gdziekolwiek pojawia się sztuka, tam ogrodnika spotyka niepowodzenie”³⁵. Niezwykle wpływowy autor – Hirschfeld – o którym będzie dalej mowa, stwierdzał: „Słowo »sztuka« nie oznacza tu [tj. w dziedzinie ogrodów] nic innego niż sztukę zebrania tego, co w naturze jest wdzięcznego”³⁶. Mistrzostwo barokowych i rokokowych twórców wprowadziło projektowanie ogrodów do królestwa sztuk, natomiast doświadczenia z naturalnymi parkami kazały głębiej wniknąć w zagadnienie odrębności ogrodu, pytać o jego specyfikę: czy jest bardziej dziełem do podziwiania – *Jardin d’ornement*, czy miejscem do zabawy i przeżyć – *Pleasure Garden*? Jeszcze ogród nie utrwalił swego świeżego powołania do szeregu sztuk, a już dyskutowano o tym, jak dalece sąd estetyczny ma w nim przewodzić nad żywiołem nieposkromionego świata przyrody.

O WYŻSZOŚCI STYLU KRAJOBRAZOWEGO NAD GEOMETRYCZNYM (LUB ODWROTNIE)

Reasumując powyższe uwagi, można powiedzieć, że umiejętność zakładania ogrodów nobilitowano w XVIII w. Dla zwolenników ogrodów geometrycznych wehikułem tej zmiany była architektura, dla amatorów parku krajobrazowego o jego artystycznym charakterze przesądzało powinowactwo z malarstwem. „Sztuka ogrodowa” stała się określeniem pojawiającym się w tytułach książek. W 1770 r. Thomas Whately

³⁰ J. Evelyn, *Letter to Sir Thomas Browne, 1657*, [w:] *The Genius of the Place. The English Landscape Garden 1620–1820*, J.D. Hunt, P. Willis (eds.), MIT Press, Cambridge (Mass.)–London 1988, s. 58. Hunt zwraca uwagę na wczesne początki w Anglii idei parku krajobrazowego.

³¹ A.A. Shaftesbury, *The Moralists*, London 1709.

³² W XVII-wiecznej Anglii pojęcie *Art of Gardening*, występujące czasem w tytułach rozdziałów książek o rolnictwie, odnosi się do znajomości ogrodnictwa.

³³ *Unconnected Thoughts on Gardening*, [w:] W. Shenstone, *The Works in Verse and Prose*, t. II, Dodsley, London 1764, s. 125.

³⁴ *Satirical Poems by William Mason with Notes by Horace Walpole*, P. Toynbee (ed.), Oxford 1926, s. 43.

³⁵ *Letter to the Rev. Mr Wheeler, 1751*, [w:] J. Spence, *Observations, Anecdotes, and Characters of Books and Men*, Centaur Press, London 1966, s. 13.

³⁶ Ch.C.L. Hirschfeld, *Théorie de l’art des jardins*, t. I, Les héritiers de M.G. Friedmann et Reich, Leipzig 1779, s. 167.

mógł napisać: „Sztuka komponowania ogrodów osiągnęła w tym stuleciu taką doskonałość, że zasługuje na zajęcie miejsca w szeregu sztuk wyzwolonych. Przewyższa nawet sztukę malowania pejzażu, jak rzeczywistość przewyższa swe przedstawienie. Odnosi się do wyobraźni i smaku”³⁷. Dla Immanuela Kanta oczywistość obecności ogrodów w świecie dzieł sztuki nie budziła wątpliwości, w swych rozważaniach estetycznych używał jej na równi z innym materiałem badawczym, porównując ją z malarstwem³⁸.

Choć teoretycy stylu krajobrazowego krytykowali ogród regularny, w rzeczywistości Europejczycy XVIII w. (zwłaszcza na kontynencie) żyli w świecie tych obu konwencji, choć typ angielski nazywano „nowoczesnym”, wyraźnie go przedkładając. Dobre pojęcie o tym dać może autor niebędący ani Anglikiem, ani Francuzem: niemiecki jurysta, botanik, profesor filozofii i sztuk pięknych, preceptor dzieci szwedzkiej rodziny królewskiej, protegowany króla Danii – Christian Cay Lorenz Hirschfeld. W *Teorii sztuki ogrodowej* – podziwianej przez Goethego – stwierdza, że sztuka ta różni się wyraźnie od „ogrodnictwa botanicznego i użytkowego” i odnosi się przede wszystkim do spraw piękna i dobrego smaku³⁹. Hirschfeld w swym odróżnieniu sztuki ogrodowej od architektury niemalże zawdzięczał markizowi de Girardin⁴⁰. To oczywiste: nowy styl ogrodowy, nowy typ twórców, nowy sposób opisu, wiązały ogród geometryczny z architekturą, popychając nowy, pejzażowy ogród w objęcia malarstwa. Za swego przewodnika jednak Hirschfeld uważał Joganna Georga Sulzera, który „pierwszy [sztukę ogrodową] umieścił w rzędzie sztuk pięknych”⁴¹. Wprowadził on hasło „Gartenkunst” do swojej *Allgemeine Theorie des Schönen Künste*⁴². Sprostujmy: było to już dziesięć lat po francuskiej *Encyklopedii*. Powoli zaczęła się upowszechniać nowa ocena działalności projektantów ogrodów. Dopiero teraz powstały przesłanki do spojrzenia na przeszłość ogrodów jako ewolucję form estetycznych i założeń treściowych, a zatem do ujęcia historii ogrodów jako historii sztuki ogrodowej. Hirschfeld był jednym z pierwszych autorów, którzy zamieścili obszernie zarzysy historii ogrodów w podręcznikach sztuki ogrodowej. Nie był oryginalny, gdy stwierdził, że od starożytności dopiero w jego czasach odżyła ta dziedzina sztuki⁴³. W opisie ogrodów starożytnych, obok dotychczas cenionych tzw. ogrodów Semiramidy i homeryckich wersów, obok ogrodów rzymskich, których znajomość – co oczywiste – znacznie pogłębiono w XVIII stuleciu⁴⁴, pojawiają się też ogrody perskie. Po świetnym okresie antycznym, na gruzach zniszczonego przez barbarzyńców świata, jedynie w klasztorach przetrwało zainteresowanie uprawą roślin – choć tylko w aspekcie utylitarnym. Dalej autor pod hasłem „ogrody Nowoczesne” opisuje sztukę ogrodową z podziałem na kraje, zachęcając *expressis verbis* do takiego właśnie, topograficznego interpretowania odmian stylowych⁴⁵.

Wizja historii ogrodów stworzona przez Hirschfelda bardzo odbiega od naszych schematów. Próba chronologicznego opisu zjawisk załamuje się, gdy dochodzi do powstania stylu „francuskiego”. Temperament krytyka bierze górę nad powściągliwością historyka – od tego momentu zegar historii staje, dyskutuje się o guście „starym” i „nowym”, gorąco i stronniczo, bo, jak wiemy, dawny gust wcale nie odszedł w przeszłość, a w czasach Hirschfelda ogrody geometryczne nadal powstają. Najwyraźniejszym brakiem u autorów dokumentujących dzieje ogrodów, a piszących przed XIX stuleciem, jest nieobecność lub nikłość wzmianek nie tylko o średniowieczu, ale i o renesansie i baroku „sprzed Le Nôtre’a”. Hirschfeld wątpi w istnienie sztuki ogrodowej we Włoszech, gdzie miał ją zawieźć dopiero Le Nôtre, a w samej Francji przed epoką Wersalu ogrody były mało interesujące (tu duński autor idzie tropem sformułowań Laugiera)⁴⁶; wszędzie: w ogrodach Hiszpanii, Holandii, Niemiec było nad wyraz ubogo, póki nie zapanował tam gust angielski. Nie

³⁷ T. Whately, *Observations on Modern Gardening*, Payne, London 1770, s. 1.

³⁸ I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, tłum. J. Gałeccki, PWN, Warszawa 1986, s. 255–258.

³⁹ Hirschfeld, *op. cit.*, s. IV–V.

⁴⁰ R.-L. de Girardin, *De la composition des paysages ou des moyens d'embellir la nature autour des habitations, en joignant l'agréable à l'utile*, P.M. Delaguette, Genève–Paris 1777.

⁴¹ Hirschfeld, *op. cit.*, s. 157.

⁴² J.G. Sulzer, *Allgemeine Theorie des Schönen Künste*, t. II, In der Weidmannschen Buchhandlung, Lipsk 1771–1774, szp. 297–298.

⁴³ Pisał tak choćby Horacy Walpole w zredagowanej przed 1760 r. *History of the Modern Taste in Gardening*, [w:] *idem, Anecdotes of Painting in England*, wyd. II, Strawberry Hill 1782, t. IV, s. 247 i n. (J.D. Hunt, *Writing the English Garden: Horace Walpole and the Historiography of Landscape Architecture*, „Interfaces”, 4, 1993, s. 163–180).

⁴⁴ Np. R. Castell, *The Villas of the Ancients Illustrated*, London 1728; W. Falconer, *Thoughts on the style and taste of Gardening, among the ancients*, [w:] *Memoires of the literary and philosophical Society of Manchester*, t. II, London 1785.

⁴⁵ Hirschfeld, *op. cit.*, s. 83.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 42.

ma więc w ogóle ogrodów renesansowych. Styl regularny nie istniał przed Le Nôtre'em⁴⁷. Znaczny pożytek, jaki twórcy i miłośnicy parku krajobrazowego wyciągnęli ze znajomości ogrodów chińskich sprawił, że Hirschfeld włączył ogrody egzotyczne do swojego przeglądu historyczno-topograficznego, poświęcając uwagę nie tylko ogrodom Chin – modnym wówczas i wywierającym wielki wpływ na projektantów i użytkowników – lecz także ogrodom Turcji, Syrii, Japonii, Algieru, Wysp Kanaryjskich, Indii, Peru oraz – zaliczanym do zamorskiej egzotyki – ogrodom Ameryki Północnej.

Wzrastające zainteresowanie przeszłością ogrodów i krążenie podstawowych danych historycznych o sztuce ogrodowej sprzyjało argumentacji stosowanej w popularnych na przełomie XVIII i XIX w. dyskusjach o stylu regularnym i krajobrazowym. Nie zabrakło historyczno-literackich odniesień w wykładzie poety Ippolita Pindemonte, który w 1702 r. po powrocie z Anglii przedstawił swoje poglądy na temat angielskich parków w audytorium Akademii Padewskiej. W typowy dla swoich czasów sposób szukał uzasadnienia dla różnic między stylami, między ogrodami Włoch i Anglii, w ich odrębnej przeszłości, lokalnym charakterze, tradycyjnych upodobaniach. Dla ogrodów regularnych, pisał, estetyczny model stworzyli Rzymianie, dla parków krajobrazowych – poezja angielska, a w szczególności *Raj utracony* Milтона⁴⁸. Przeszłość jawi się więc jako zbiór determinant sztuki współczesnej.

Niewielką, lecz pierwszą polską historię ogrodów napisał Ignacy Krasicki jako dziesięć *Listów o ogrodach* opublikowanych w „Nowym Pamiętniku Warszawskim” w 1801 r. Ta historia to parada wspaniałych ogrodów, przede wszystkim starożytnych. Jeden z listów autor poświęca w całości, zgodnie z modą, ogrodom chińskim, uznawanym za źródło stylu krajobrazowego. Pochwale właśnie parku angielskiego oddany jest list ostatni. „Angielczycy – pisze – pierwsi w Europie oswoobodzili z kunsztu przyrodzenie”. Historia ogrodów, po wspaniałych antycznych początkach, jest dziejami upadku i wzniesienia w czasach najnowszych. Więcej tu jednak niż np. u Hirschfelda przeczytamy o średniowiecznych ogrodach – bo i o dziełach w kręgu arabskim, i o słynnych zarządzeniach Karola Wielkiego na temat roślin, i o pierwszych, na poły legendarnych, ogrodach władców Polski. Dowiemy się też wreszcie czegoś o ogrodach renesansu, a szczególnie w medycejskiej Toskanii, z nowym i bystrym spojrzeniem na powiązania sztuki ogrodowej z literacko-filozoficzną kulturą humanizmu. W 1801 r., gdy *Listy* trafiły do czytelników, już nie można było nie próbować, choćby z trudem, odnajdywać kształtów średniowiecznego i renesansowego świata – także świata ogrodów. Przewidywamy trochę o ogrodach średniowiecznych w *Geschichte der deutschen Landwirtschaft* Karla Gottloba von Antona⁴⁹. Duchowy spadkobierca zarówno encyklopedystów, jak i Sulzera – A. L. Millin wprowadził do swego *Dictionnaire des beaux-arts* ogród, podkreślając jego specyfikę i wymagania względem twórcy, którego proponował nazwać „architecte jardiniste”⁵⁰. Millin nosił się z zamiarem przetłumaczenia hasła Sulzera, ale brakowało mu już historii tej nowej dziedziny sztuk pięknych; napisał więc własną, całkiem obszerną, poczynając od mitologicznej starożytności, przez dotknięcie okresu średniowiecza (Karol Wielki, opisy literackie), skromną wzmiankę o renesansie włoskim, po powstanie „nowego stylu” w czasach Ludwika XIV, a wreszcie kulminację w parku angielskim, gdzie „sztuka ogrodów osiągnęła doskonałość”.

W tym samym czasie Friedrich Schiller, zasadniczo przedkładając park angielski, jako domenę uczucia, nad ogród geometryczny – dziedzinę rozumu, przestrzegał przed tymi procesami w ewolucji stylu krajobrazowego, które i ten – jak moduł geometryczny – podporządkowują zasadom człowieka. Ogród ma być przybytkiem wolnej przyrody⁵¹. Co typowe dla epoki, Schiller widział źródło sztuki ogrodowej m.in. w ogrodnictwie użytkowym, a więc i bez żalu (choć dziś wiemy, że niestusznie) zwracał uwagę, że Niemcy niemal do jego czasów mieli tylko ogrody sady i warzywniki⁵². Również Johann Gottfried Herder widział jako cel ogrodowej sztuki pokazywanie piękna natury, polegającego na jej celowości i użyteczności dla człowieka⁵³. Czyż prostota, przydatność i wiejskie życie nie należały do moralnych utopii oświecenia i preromantyzmu?

⁴⁷ *Ibidem*, s. 135.

⁴⁸ I. Pindemonte, *I giardini inglesi. Dissertazione su i giardini inglesi e sul merito in ciò dell'Italia*, [w:] *Operette di vari autori*, Mainardi, Verona 1817, s. 20–44.

⁴⁹ K.G. von Anton, *Geschichte der deutschen Landwirtschaft von den älten Zeiten bis Ende des 15. Jahrhunderts*, Goerlitz 1799–1802.

⁵⁰ A.L. Millin, *Dictionnaire des beaux-arts*, t. II, Desray Librairie, Paris 1806, s. 108–122.

⁵¹ F. Schiller, *Über den Gartenkalender auf das Jahr 1795*, „Allgemeine Literatur Zeitung”, 1795.

⁵² *Idem*, *Schema über Dilettantismus*, [w:] *Erzählungen – Theoretische Schriften*, München 1960, s. 1048.

⁵³ W. Kalligone (przed 1777); zwraca na to uwagę M. Venturi Ferriolo, *Giardino e paesaggio dei Romantici*, Guerini e Associati, Milano 1998, s. 60.

Biskup warmiński, autor *Pana Podstolego*, podkreślał przecież źródłowy związek sztuki ogrodowej z użytecznością: „Nie przeszkadza zabawa użytkowi, kiedy się rzeczy opatrnie czynią: z ogrodu owocowego i iarzyń, zwłaszcza w miastach albo ich okolicach, większe, niżeli pospolicie mniemamy, wzrastają korzyści. Zbytek mieszkańców miast drogo opłaca wyborne iarzyńy i owoce, a cóż dopiero gdy wcześniej nad porę zwyczajną wschodzą? Talerz strączków grochu w Marcu sownie koszt opaty w szklarni płaci, zastępuje i nagradza”⁵⁴.

PRZEŁOM: KANT I ROMANTYCY

Dziewiętnaste stulecie było dla ogrodu epoką o dwóch twarzach: romantycznej refleksji i nowoczesnej praktyki zawodowej. Z jednej strony mamy do czynienia z pogłębioną oceną fenomenu ogrodu, dokonywaną piórami wprawnymi w estetycznych analizach i filozoficznych uogólnieniach. Z drugiej strony, to czasy, które z komponowania ogrodu uczyniły precyzyjnie określony zawód, nauczany w specjalnych miejscach przy pomocy podręczników o własnym, wykształcającym się wówczas języku praktyczno-technicznym.

Wielka kariera ogrodu w nowożytnych rezydencjach, a następnie niezwykle spopularyzowanie w znacznej większej liczbie sferze oświeceniowych siedzib, przyczyniło się do ugruntowania tematu ogrodu w rozważaniach z rozmaitych stron dotyczących życia ludzkiego. Romantycy w tym samym stopniu konstruowali swą ideę ogrodu w opozycji do ogrodu oświecenia, co kontynuowali wątki i ścieżki wybiegające z osiemnastowiecznych parków angielskich. W *Historii o Dziadku do Orzechów i o Królu Myszy* Ernest Teodor Amadeusz Hoffmann w prosty sposób wyraża trudną do ukazania różnicę między parkiem oświecenia a parkiem romantycznym. Ten pierwszy pokazuje jako wspaniałą makietę-automat, majstersztyk wykonany przez zręcznego (i diabolicznego) zegarmistrza, w którym park jest nie tylko idealnie piękny, ale ma pozory życia, bo automat porusza łabędzie na stawie i figurki spacerujących osób. Prawdziwy, czyli romantyczny ogród – mówi Dziadek do Orzechów do bohaterki bajki – mogłaby stworzyć raczej Pani. Ja? – zdumiewa się Marynia, która nie ma pojęcia ani o automatach, ani o ogrodnictwie. Właśnie Pani, bo Pani stworzyłaby go sercem – rozwiewa jej wątpliwości Dziadek⁵⁵. A więc mamy do czynienia z ogrodem nieistniejącym, ogrodem wyobraźni. Jeśli kogoś interesuje jednak, jak taki ogród wyglądał, jakie w nim aleje biegnęły w ciemnościach, jaki pawilon w słowiczych krzewach krył tajemnicę niepotrzebnej schadzki – niech zawędruje zakurzonym gościńcem do pałacu księcia z *Kota Mruczysława poglądów na życie*. Tu Hoffmann wyraził w pełni swe kształtujące się z biegiem lat myśli na temat ogrodu. Tu oglądamy park skomponowany jak park „angielski”, ale będący wzorcowym romantycznym „ogrodem duszy”, który jest jakby echem i rozszerzeniem uczuć bohaterów: otwiera się na rozjaśniający się w słońcu staw, gdy chcą w spokoju powiosłować, wydłuża się w galopujące aleje, gdy nocą uciekają po kryjomu, zgina się w burzowej nawałnicy, gdy zbrodnia przerywa bal w pałacu⁵⁶. Już w *Nowej Heloizie* Jeana Jacques’a Rousseau ogród był oczywistą dla czytelnika alegorią życia (Julii de Wolmar), a Goethe w *Powinowactwach z wyboru* rozstrzuwa piękne porównanie kształtowania ogrodu do ewolucji uczuć bohaterów.

To Immanuel Kant otworzył drogę do romantycznego pojmowania ogrodu jako dzieła rządzonego już nie zasadami estetyki czy pojęciowej symboliki, lecz wyobraźni. Uznawał on w sztuce ogrodowej rodzaj malarstwa: „Malarstwo, jako drugi rodzaj sztuk plastycznych, [jako ten mianowicie], który zajmuje się unaczyniającym przedstawianiem pozoru zmysłowego w kunsztownym połączeniu z ideami, podzieliłbym na sztukę pięknego grupowania jej wytworów. Pierwszą byłoby właściwe malarstwo, drugą – sztuka ogrodnicza. Pierwsze bowiem daje tylko pozór rozciągłości cielesnej, druga zaś daje ją wprawdzie w sposób prawdziwy, ale [za to daje] tylko pozór zastosowania i użytku do innych celów niż jedynie gra wyobraźni w oglądaniu jej form. Ta druga sztuka nie jest niczym innym, jak tylko upiększaniem terenu tą samą różnorodnością (trawami, kwiatami, krzewami i drzewami, a nawet wodami, pagórkami i dolinami), w jakiej

⁵⁴ *Xięcia Biskupa Warmińskiego Listy o ogrodach*, Biblioteka Stowarzyszenia „Kultura i Natura”, Kraków 2001 (List pierwszy, s. nłb.).

⁵⁵ E.T.A. Hoffmann, *Historia o Dziadku do Orzechów i o Królu Myszy*, tłum. J. Kramsztyk, [w:] *Opowiadania*, Czytelnik, Warszawa 1977.

⁵⁶ *Idem*, *Kota Mruczysława poglądy na życie oraz fragmenty biografii kapelmistrza Jana Kreislera przypadkiem na strzępach makulatury zachowane*, tłum. E. Sicińska, Czytelnik, Warszawa 1958.

przedstawia go do oglądania przyroda, tylko że ugrupowaną inaczej i odpowiednio do pewnych idei⁵⁷. Kant analizował różnice między ogrodem a obrazem, koncentrując się na relacjach między przyrodą a odtwarzającą ją sztuką. Sztuka, żeby nam się podobać, winna mieć pozór natury, nie ukrywając jednak, że należy do dziedzin ludzkiego talentu.

Nieoczekiwany rezultat dało pójście tym tropem przez Augusta Wilhelma Schlegla. W 1801 r. w Berlinie na jednym z wykładów o sztukach pięknych, poświęconym ogrodom, stwierdził, że wyobraźnia – ten najważniejszy czynnik w sztuce ogrodowej – najpełniej wyraża się w ogrodach geometrycznych, ostentacyjnie sztucznych, jednoznacznie nienaśladowczych⁵⁸. Równoczesne z pisarstwem Augusta Wilhelma Schlegla dokonania wielkiego angielskiego twórcy – Humphrya Reptona, a potem jego kontynuatora Johna Claudiusa Loudona, położyły kres naturalnemu parkowi krajobrazowemu, wprowadzając ogród w XIX stulecie, coraz bardziej zdecydowanie sytuujące naturalny raj, krainę utopii w dominiach sztuki. Jedno z dalszych pokoleń romantyków – Bohème z rue Doyenné w Paryżu – będzie zwracać uwagę na ogrody Watteau i, tak kiedyś krytykowanego, Le Nôtre'a⁵⁹.

Doskonałym przykładem dziewiętnastowiecznego dystansu do stylowych sporów sprzed stulecia mogą być uwagi o ogrodach sformułowane przez Georga Wilhelma Friedricha Hegla, który styl regularny i krajobrazowy opisywał już bez emocji w rozdziale swych *Wykładów o estetyce* zatytułowanym *Rozmaite style architektury romantycznej*: „Wreszcie, dla uzupełnienia, wspomnimy jeszcze krótko o sztuce ogrodniczej, która nie tylko stwarza zupełnie nowe otoczenie dla ducha jako drugą zewnętrzną przyrodę, ale wciąga też w orbitę swego przekształcenia krajobraz naturalny, traktując go architektonicznie jako otoczenie dla budynków⁶⁰. Sam wolał jednak stylistykę regularną, twierdząc, iż człowiek działając w środowisku naturalnym, wznosząc budowle czy zakładając ogrody, winien pozostać wierny własnym, ludzkim, nie-naturalnym, regułem. Ogród, pisał, „ma służyć do przechadzek i rozrywek w miejscu, które nie jest już przyrodą jako taką, lecz przyrodą przekształconą przez człowieka dla zaspokojenia jego potrzeby stworzenia sobie otoczenia urządzonego własnymi rękami. [...] Ogród jako taki powinien stanowić tylko miłe dla oka otoczenie i nic więcej jak otoczenie, tzn. takie, które nie pragnie mieć znaczenia dla siebie i odrywać uwagi człowieka od tego, co ludzkie, i od jego świata wewnętrznego. Tutaj architektura ze swymi rozsądkowymi liniami, ze swoim ładem, regularnością, symetrią jest na swoim miejscu, porządkując i grupując same przedmioty przyrody na sposób architektoniczny. Do ogrodów tego typu zbliża się sztuka ogrodnicza Mongołów, po drugiej stronie chińskiego muru, oraz rajskie ogrody Persów. Nie są to parki w stylu angielskim, lecz sale pełne kwiatów, studnie, wodotryski, dziedzińce, pałace umożliwiające przebywanie na łonie przyrody, ogromne, wspaniałe, urządzone z rozrzutnym przepychem dla potrzeb człowieka i jego wygody. W najpełniejszej jednak mierze przeprowadzona jest zasada architektoniczna we francuskiej sztuce ogrodniczej, która zakłada zwykle swoje parki również obok wielkich pałaców, sadi drzewa w regularnych liniach, grupując je w wielkie aleje, obcina ich gałęzie, tworząc równe, proste ściany z obciętych żywopłotów i w ten sposób samą przyrodę przeobraża w rozległy dom mieszkalny pod gołym niebem⁶¹. Rozważając regularność i harmonię w architekturze, Hegel nie zapomina o bliskości problemów współczesnej mu sztuki ogrodów: „To samo dotyczy pewnych określonych form sztuki ogrodniczej, którą można uważać za zmodyfikowane zastosowanie form architektonicznych do rzeczywistej przyrody. W ogrodach, tak jak w budynkach, główną rzeczą jest człowiek. Istnieje wprawdzie także inny jeszcze rodzaj sztuki ogrodniczej, dla której jedynym prawem jest rozmaitość i jej nieregularność; pierwszeństwo jednak należy przyznać regularności. [...] element regularności w ogrodach nie ma na celu sprawiania jakichś niespodzianek, lecz pozwala człowiekowi, tak jak powinno być, wystąpić w zewnętrznym otoczeniu przyrody jako osoba główna⁶². Massimo Venturi Ferriolo tak pisze o tej estetycznej ambiwalencji romantyków: „Sztuka ogrodowa ukazuje się w dwóch aspektach – z jednej strony *wolności w naturze* struktury geometrycznej i [z drugiej strony] *wolności natury* jako zwierciadła spontaniczności uzyskanej dzięki sztuce ukrytych zabiegów, a więc [ukazującej] naturę *po-zornie wolną*⁶³.

⁵⁷ Kant, *op. cit.*, s. 256–257.

⁵⁸ Venturi Ferriolo, *Giardino e paesaggio...*, s. 142–143.

⁵⁹ R. Przybylski, *Ogrody romantyków*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978, s. 106.

⁶⁰ G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, tłum. J. Grabowski i A. Landman, t. II, PWN, Warszawa 1966, s. 432.

⁶¹ *Ibidem*, t. II, s. 433–434.

⁶² *Ibidem*, t. I, s. 397–398.

⁶³ Venturi Ferriolo, *Giardino e paesaggio...*, s. 148. Więcej o romantycznej ocenie ogrodów: M. Szafrańska,

W STRONĘ PIERWSZEJ WIELKIEJ „HISTORII OGRODÓW”

U schyłku XVIII i w 1. połowie XIX w. historia była rozważana w perspektywie dziejów narodów. Dla romantyków przeszłość służyła inspiracją dla wyobraźni; pamięć to tylko imaginacja nieco ograniczona – napisał Jean Paul⁶⁴. Zagłębiono się więc ochoczo w przeszłość również ogrodów. Poszukując pożywki dla wyobraźni, wcześniej zaczęto ubolewać nad pochopnym niszczeniem starych ogrodów, zastępowanych nowymi obiektami pożądań anglofilów⁶⁵. Autor *Żony modnej* robił to kiedyś przez wzgląd na niepotrzebne ekspensy „światowych” pań i panów⁶⁶, inni dostrzegali już wartości historyczne usuwanych w ten sposób nieopatrnie świadków kultury, zasługującej na znajomość. Giuseppe Antonio Gioacchino Cerutti – były jezuita, później rewolucjonista i sekretarz Mirabeau – napisał, że tylko w dawnych ogrodach włoskich, tylko w ogrodach wersalskich mogą przemieszkować antyczni bogowie, tylko tam jest miejsce dla mitologii i kulturowych wartości przeszłości⁶⁷. Dobrym świadectwem rodzącego się starożytnictwa, które zmierzało ku stworzeniu pojęcia zabytku i wartości nienaruszonej przeszłości, może być opinia Macieja Bogusza Zygmunta Stęczyńskiego na temat ogrodów okolic Przemysła: „Więź koło wsi prawie, jak się ciągną jedna po drugiej, mają swe ogródki mniejsze lub większe, ładniejsze lub brzydsze, ale wszystkie z klombami starannie odrysowanymi na zielonym trawniku, często tak małym, żeby się mógł w obszerny jeden pokój pomieścić, ale wszystkie w guście angielskim, który oczywiście ślepo naśladowując powtarzamy za powtarzającymi, że jest najlepszy, najgustowniejszy i najpiękniejszy, i Bóg wie, jakie jeszcze najwyższe dajemy mu przymiotniki. Toteż wpośród tylu ogrodów porozrzucanych po ziemi przemyskiej, przed Sanem i za Sanem, nie znajdziesz już dzisiaj ani jednego z owych naszych starych ulic lipowych, z tym ich lubym cieniem i tą samotnością, która szmerem tylko liści przerywana zdaje się rozpowiadać szeptem dzieje wszystkich zdarzeń, wszystkich radości i łez rodzinnych, które tamtędy przemknęły”⁶⁸. W Polsce długo jeszcze dziejami ogrodów zajmowali się głównie pisarze i publicyści, opisujący przeszłość kultury polskiej, obyczajów, redagujący „podróże malownicze”, dokumentujący „pamiętki przeszłości”. Taki charakter mają studia na temat historii ogrodów Lucjana Siemieńskiego, Eustachego Iwanowskiego (Helleniusza), Tadeusza Jerzego Steckiego. Dla nich zabytki polskiej sztuki ogrodowej były pamiętkami raczej obyczaju niż sztuki; składały się na walor historyczny miejsca, krajobrazu, okolicy. Stecki w książce o Wołyniu umieścił historię tamtejszych ogrodów nie w części poświęconej zabytkom sztuki, lecz w części *Rysy ogólne kraju i ludu*⁶⁹. Stare ogrody, jak uważał, to zabytkowe *miejsca*, to świadectwa przeszłości ziemi.

Wydaje się, że o ile w XVIII w. nowy park krajobrazowy tworzyli „ludzie pióra”, których myśli stały się rzeczywistością projektową, o tyle w dobie romantyzmu myśli o ogrodach, często przewijające się przez utwory znakomitych pisarzy, tworzyły literacki i estetyczno-krytyczny obraz ogrodu, niemający znaczącego odzwierciedlenia w rzeczywistości klombów i trawników. Rzeczywiste ogrody zakładano „obok” estetycznego namysłu nad sztuką ogrodową. Sztuka ta ewoluowała po swojemu, dokumentowały jej przemiany i ułatwiały uczestniczenie w nich nowoczesne podręczniki zakładania ogrodów. Pisarze nie musieli już udowadniać, że ogród może mieć wymiar artystyczny, że może należeć do sfery pojęć estetycznych, sporów o wartości etyczne, o prawdę, o znaczenie odbicia, o iluzję i fałsz. W XIX stuleciu w ramach ogrod-

„Rozkoszne ciemności i zamglone dale” czyli ogrody romantyczne, [w:] *Rezydencje w zieleni. Broń i zbrojownie w rezydencjach. Materiały z sesji naukowej z okazji Jubileuszu 60-lecia Muzeum Zamkowego w Pszczynie*, red. M. Klus, Pszczyna [w druku].

⁶⁴ Venturi Ferriolo, *Giardino e paesaggio...*, s. 162.

⁶⁵ Jak pisał np. Ludwig Tieck w *Phantasie* (1812–1816).

⁶⁶ Jakże podobnie i do tej satyry, i do ocen Pana Podstolego brzmią słowa „listu do babci” pióra Justusa Mösera – bliskiego Goethemu i Herderowi – napisanego ok. 1773 r.: „Co za zmiana, droga babciu! Gdybyś chciała odszukać miejsce, gdzie w czasach młodości wybieliłaś tyle pięknych sztuk płótna, albo sad gdzie, jak mi często opowiadałaś, hodowałaś kury i kurczątko lub pole kapusty, nad którym górowała rozłożysta jabłoń, nie znalazłabyś nic z tego. Całe twoje pole przekształciło się w dolinki i wzgórza, gdzie wiją się niezliczone kręte ścieżki; pagórki są pokryte dzikimi krzewami wszystkich gatunków, a na naszych łąkach nie ma już kwiatów [...]. To wszystko kosztowało niemało mojego męża, który musiał przywieźć tysiące wozów piasku, kamieni i gliny na pole kapusty, aby uczynić je pięknym. Teraz nazywa się ono, jeśli dobrze rozumiem, Shrubberey, lub jak mówią inni angielski gaik” (cyt. wg Venturi Ferriolo, *Giardino e paesaggio...*, s. 77).

⁶⁷ G.A.G. Cerutti, *Les jardins de Betz, Poème, Accompagné de Notes instructives sur les travaux champêtres, sur les arts, etc.*, (1785), Desenne, Paris 1792, s. 37.

⁶⁸ M.B.Z. Stęczyński, *Okolice Galicji*, K. Jabłoński, Lwów 1847, s. 101–102.

⁶⁹ *Ogród polski w XIX wieku. Antologia tekstów*, oprac. M. Szafrańska, Ośrodek Ochrony Zabytkowego Krajobrazu, Warszawa 1998, s. 40–43, 136–147.

nictwa dostrzegano już powszechnie część należącą do twórczości. Filozofowie zrobili swoje. Teraz wystąpili do przodu heroldzi nowoczesnego świata: inżynierowie.

Prostym, konkretnym stylem pisał w 1. połowie XIX w. praktyczne poradniki agronom i autor lubiany przez salonowe towarzystwo, Pierre Boitard. W aspekcie dziejów znawstwa ogrodów jest ważne, że powoli poszerzały się fragmenty poświęcone ogrodom średniowiecznym, a zwłaszcza renesansowym⁷⁰. Ważne jest również to, że autorzy wciąż traktowali pojawienie się stylu naturalnych parków nie jako fakt historyczny, ale jako powód do eksponowania dialogu (a raczej sporu) między konwencjami: swobodną i regularną. Osiemnastowieczni autorzy byli za tą pierwszą. Boitard, jak August Wilhelm Schlegel, uważa, że ogród powinien być inny od otoczenia; tam więc, gdzie okolica jest malownicza odpowiednie pozostają ogrody geometryczne. Nie jest to zatem styl historyczny, który odszedł w przeszłość i ewentualnie może być reaktywowany, ale jeden z dwóch różnych sposobów wyrażania się sztuki ogrodowej. Tam, gdzie zaawansowane rolnictwo, budowa dróg i tym podobne poczynania cywilizacyjne zamieniły kraj w regularny ogród (np. Anglia, Francja po Colbercie), wzrasta zainteresowanie dziką przyrodą i parkami komponowanymi naturalnie. Tę zasadę widzi autor działającą już w starożytnym Egipcie. Píše w sposób nam współczesny: „Gdy ludzie poznali środki poszerzenia swoich upraw, wykarczowali lasy, osuszyli bagna, wyrównali pola, krajobraz utracił swą pierwotną fizjonomię i to właśnie wtedy pojawiła się chęć odnalezienia jej w ogrodzie. To znaczące, że właśnie w Egipcie – kraju uprawianym najlepiej i od najdawniejszych czasów – odnajduje się pierwsze ślady ogrodów krajobrazowych”⁷¹. W tekście Boitarda najważniejszą nowością było pojęcie zabytku sztuki ogrodowej: *un antiquité horticulturelle*⁷². Nie opisywało się już tylko form z minionych czasów, ale można było wskazać konkretne dzieła dawnych epok stylowych, ogrody pokazujące charakterystyczne cechy historyczne. Jedną z najwcześniejszych dziejopisarskich rozpraw o ogrodach jest *A History of English Gardens* Geорга W. Johnsona (London 1829). Poświęcona sztuce tylko jednego kraju, z przesadą uwydatniała najistotniejsze dla niej rysy i epoki, niemal pomijając pozostałe okresy.

Początek historiografii ogrodowej wyznacza obszerna praca niezwykle wpływowego Johna Claudiusa Loudona, zawarta w jego *An Encyclopaedia of gardening* (London 1822)⁷³. Na 415 pierwszych stronach tego opasłego woluminu (1270 stron) autor zamieścił „a general history of gardening in all countries”. W porównaniu z wcześniejszymi opracowaniami – Walpole’a⁷⁴ czy nawet Hirschfelda, na którego Loudon często się powołuje – zwraca uwagę bogactwo informacji i wielka liczba omówionych ogrodów, z których niejeden autor poznał osobiście. Ponadto wielu opisom ogrodów towarzyszą widoki (wykonane przez A. Branstona) i po raz pierwszy w dziejach historii ogrodów tak liczne plany, często ze szczegółową legendą. Wprawdzie Loudon był autorem podręczników zakładania ogrodów, jednak głębokim zainteresowaniem darzył przede wszystkim ogrodnictwo. Był wytrawnym znawcą i miłośnikiem roślin, napisał *An Encyclopaedia of Plants*, jako fundator i wydawca popularnego czasopisma „Gardener’s Magazine” (1826–1844)⁷⁵ o praktycznym nastawieniu zbierał informacje o rynku roślin, szkółkach, cieplarniach, handlu; świadomie uczestniczył w żywiolowo rozwijającym się badaniu rubieży świata roślin i próbach aklimatyzacji jego egzotycznych przedstawicieli. Z tekstu o historii ogrodów widać, że pasjonowały go zwłaszcza tematy dotyczące współczesności: aktualny stan ogrodów, sposób kształcenia i poziom ogrodników, status projektantów ogrodów, stopień popularności ogrodnictwa w społeczeństwie; pisze dużo o ogrodach botanicznych, o produkcji warzyw, owoców i roślin ozdobnych. Dzięki temu dostaliśmy doskonały materiał do studiów nad ogrodami – głównie europejskimi – początków XIX w., widzianymi z perspektywy angielskiej. Autor świadomie, choć nie zawsze konsekwentnie, oddziela ogrodnictwo od sztuki ogrodowej, formułując odpowiednio *gardening* i *gardening as art of design and taste*. Ogrody zostały omówione w układzie geograficznym; opis aktualnej sytuacji sztuki ogrodowej w danym kraju został poprzedzony zarysem jej historii. Warto tu odnotować (niewielkie)

⁷⁰ P. Boitard, *L’art de composer et décorer les jardins*, Roret, Paris 1834, s. 9–16.

⁷¹ *Ibidem*, s. 12.

⁷² *Ibidem*, s. 15.

⁷³ Wyniki podstawowych badań na temat dorobku i niemałego wpływu Loudona na europejską sztukę ogrodową zostały przedstawione na sesji naukowej w Dumbarton Oaks i opublikowane jako *John Claudius Loudon and the Early Nineteenth Century in Great Britain*. Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture, VI, E.B. MacDougall (ed.), Dumbarton Oaks, Washington 1980 (recenzja M.L. Simo w „Journal of Garden History”, 3, 1983, nr 1, s. 59–60).

⁷⁴ Walpole, *op. cit.*, s. 247–248.

⁷⁵ Jego żona Jane Webb wydawała „The Ladies Flower Garden” (1839–1848) i pisała książki dla amateerek ogrodów.

rozdziały poświęcone ogrodom Szwajcarii i Polski⁷⁶, wskazujące na ambicję gruntownego, godnego encyklopedii, przedstawienia tematu. Szkoda, że autor nie charakteryzuje *expressis verbis* żadnej z narodowych sztuk ogrodowych, choć czasem można znaleźć uwagi na temat klimatycznych osobliwości i uwarunkowań danego terytorium. W tym aspekcie dość osobliwie wypadła Polska jako zimny kraj porośnięty gęsto lasami. Loudon nie zatrzymuje się na Europie i opowiada, choć dość sumarycznie (z wyjątkiem Chin) o ogrodach pozostałych kontynentów: Bliskiego Wschodu, Persji, Indii, Afganistanu, Indonezji, Japonii⁷⁷, krajów Maghrebu, Południowej Afryki (tylko ogrody kolonialne), Stanów Zjednoczonych⁷⁸, Meksyku, krajów Ameryki Południowej, Australii i innych. Omówienie większości krajów kończy się wskazaniem prac teoretycznych, nieraz odnoszących się do przeszłości. Mamy więc np. piszących o rolnictwie Rzymian (także poetów) czy też słynny spis roślin Karola Wielkiego, lecz jest to właściwie kanon znany z wcześniejszych zarysów historii ogrodów. Późniejsze traktaty i podręczniki Loudon zna dość wyrywkowo i to dopiero od końca XVII w. Nic w tym dziwnego, bo znajomość źródeł pisanych rozwinie się dopiero pod koniec wieku XIX.

Zasada podziału – tu nie tylko historii, lecz w ogóle sztuki ogrodowej i jej stylów – na kraje, a nie epoki historyczne, utrzymywała się długo w piśmiennictwie tego rodzaju, a i dziś wpływa modyfikująco na chronologiczne schematy różnych ujęć historii ogrodów. Loudon uzasadnia swój wybór racjonalnie i przekonująco. Rozwój każdej sztuki – pisze – zależy od organizacji państwa, specyfiki jego praw i instytucji, a także od poziomu społeczeństwa: jego zamożności i stopnia zainteresowania sztuką. Ogrodnictwo podlega jeszcze silniej wpływowi lokalnego klimatu. Omawiając pierwszą z tych determinant – polityczno-społeczną⁷⁹ – kładzie nacisk na korzystniejszą dla sztuki ogrodowej sytuację w państwach republikańskich, gdyż tam ogrodnictwo jest traktowane „as a useful art and partly as an art of elegance and taste, rather than one of splendour and magnificence”, jak to bywa w państwach monarchicznych. W tych drugich (tu wymienia Rosję i Polskę) monarcha narzuca styl i rodzaj sztuki, która może okazać się niezrozumiała przez szersze kręgi, a w następstwie tego nie rozwijana, a stworzone „pod przymusem” i bez przekonania dzieła – zaniebdywane. Na przeciwnym biegunie autor sytuuje społeczeństwa wolne, bogate, z rozpowszechnionym upodobaniem do ogrodów (które widzi się dzięki temu przy każdym domostwie w mieście i na wsi), i do tych zalicza Holendrów, Anglików, Amerykanów.

Drugą determinantą sztuki ogrodowej jest – i tu już trudno polemizować z Loudonem – lokalny klimat i ukształtowanie terenu⁸⁰. Autor rozważa również wpływ miejscowych obyczajów na formę ogrodu, tłumacząc np. brak szerokich alei promenadowych w ogrodach Azji – jak w Indiach czy Persji – zwyczajem korzystania tam z ogrodu jako miejsca do przebywania tam siedząc dłuższy czas w jednym miejscu (co zresztą, dodajmy, pozostało do dziś powszechnym zwyczajem).

Jak już wyżej zostało powiedziane, w XVIII–XIX w. stosunek do siebie dwóch stylów: geometrycznego i krajobrazowego nie wydawał się opozycyjny i wykluczający, jak jest to często dziś opisywane. Loudon pracował wśród ludzi kultywujących dawne czy też projektujących nowe części ogrodów w stylu regularnym. W przetłumaczonym na własne życzenie *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts* akademickiego teoretyka Antoine'a Chrysostome'a Quatremère de Quincy (1823) będzie szukać potwierdzenia swojego poglądu o konieczności elementu sztuki nawet w parku krajobrazowym⁸¹. Badania historyczne pozwoliły mu poznać bliżej wiele takich założeń, a badania „geograficzne” doprowadziły do wniosku, że wybór stylistyki zależy od charakteru i samego ogrodu, i jego otoczenia, a także od sposobów użytkowania ogrodu. W gorących krajach Azji – pisze – styl krajobrazowy powodowałby stagna-

⁷⁶ J.C. Loudon, *An Encyclopaedia of Gardening*, Longman, Orme, Brown, Green, and Longmans, wyd. II, London 1835, s. 266–273 (15 ilustracji, bez omówienia historii, z wymienieniem *Mysli różnych o zakładaniu ogrodów* Izabeli Czartoryskiej jako jedynej książki teoretycznej). O polskiej części w pracy Loudona pisze A. Zachariasz, *Polska sztuka ogrodowa początku XIX wieku w ocenie Johna Claudiusa Loudona*, [w:] *Ogród puławski – przeszłość przyszłości*. Materiały z Konferencji, Puławy, czerwiec 2003, red. A. Wołk, Fundacja Wspierania Historycznego Ogrodu Puławskiego i Instytut Uprawy, Nawożenia i Gleboznawstwa, Puławy 2003, s. 168–185.

⁷⁷ Loudon, *op. cit.*, s. 384.

⁷⁸ *Ibidem*, s. 404.

⁷⁹ Rozdział *Gardening, as affected by different Forms of Government, Religions, and States of Society*, s. 419–421.

⁸⁰ Rozdział *Gardening, as affected by different Climates, Habits of Life, and Manners*, s. 421–426.

⁸¹ Quatremère de Quincy już w artykule *Jardinage* zawartym w *Encyclopédie méthodique* (Paris 1788) w kontekście dyskusji, w jakim stopniu ogród naśladuje naturę, pytał: „skąd pochodzi ten domniemany obowiązek, przypisywany ogrodu, że ma cokolwiek naśladować?”

cję powietrza, podczas gdy proste aleje sprzyjają jego przepływowi⁸². Wizja pokrytej lasami Polski widać utkwiała mu w pamięci, bo przytacza ją ponownie jako przykład niestosowności stylu angielskich parków w naszym kraju, gdzie jest tyle malowniczości w dzikim leśnym pejzażu, że w jego ramach tylko geometryczny ogród wydaje się odpowiednim⁸³. Te dwie konwencje – konkluduje Loudon – tak się różnią, jak architektura i malarstwo (lub poezja), jedna będąc *inventive art*, druga – *imitative art*, jedna podkreślająca sztukę i użyteczność, druga – piękno przyrody⁸⁴. Już dwadzieścia lat przed napisaniem tych słów w angielskiej posiadłości Levens Hall odtworzono po raz pierwszy barokowy ogród pełen najdziwniejszych strzyżonych, wielkich cisów, tworzących prawdziwą orgię nowożytnej *artis topiariae*⁸⁵. Gdy na początku XVIII w. Pope, Addison i inni zwolennicy natury wzywali – z dobrym skutkiem – do wyrzucenia nożyc z torby ogrodnika, nikt nie przypuściłby, że po stu latach takie równouprawnienie estetyczne będzie możliwe. Trudno powiedzieć, czy poszukiwania historyczne były przyczyną czy skutkiem odświeżania zapomnianych – i do niedawna „niemodnych” – ogrodów. Zajęcia dziejopisów i amatorów ogrodów spłoty się na fali historyzmu, która już od pewnego czasu atakowała ład klasycznego ideału.

Cenne dla nas informacje zapisał Loudon na temat zawodu projektanta ogrodów, choć więcej uwagi poświęcił kształceniu ogrodników. Projektantów nazywa *artists in gardening, architects of gardens*, a pisząc o Francji: *artistes jardiniers, architects des jardins*. Twórców ogrodów dzieli na trzy grupy: to naczelny ogrodnik (tu jako przykład pada nazwisko znakomitego Browna), architekt, który nadaje otoczeniu ogólny charakter, szkicuje scenograficzne efekty (np. Kent) i wyedukowany specjalnie, nowoczesny twórca – *landscape-gardener* (jakim miał być np. Bridgeman)⁸⁶. Ta jednak sytuacja istniała chyba tylko w uprzywilejowanych krajach, jak Anglia, bo np. w Niemczech, jak pisze autor, projektowania uczy się w III klasie szkoły ogrodniczej, a w zwyczajny jest, że wybijający się w pracy ogrodnik bywa wysłany przez pracodawców na naukę do obcych krajów. Nauka ta polega po prostu na oglądaniu doskonałych ogrodów w Holandii, Francji i Anglii. Po powrocie taki „wykształcony” już ogrodnik służy swoimi umiejętnościami w projektowaniu nie tylko swemu państwu, ale i całej okolicy⁸⁷. Jeśli zastanawiamy się czasem, czemu w Polsce powstało tyle nieudanych ogrodów, możemy szukać odpowiedzi w przypuszczeniu, że ten niemiecki system edukacji przyjął się i u nas. Jeszcze w 1867 r. Adam Idźkowski nawoływał do starannego kształcenia w specjalistycznym zawodzie projektanta ogrodów, gdyż konstatawał, że „pospolicie panuje przekonanie, że ogród urządzać się musi przez ogrodnika, podobnie jak było dawniej przekonanie, że dom tworzyć się powinien przez mularza. [...] Utwór planu ogrodu nie jest ogrodnictwem. [...] Układ w ogrodzie, a najprzód w planie, jest sztuką plastyczną pejzażu. [...] We wszystkich krajach na wyższej kulturze będących znajdują się do tego celu artyści”⁸⁸.

Wielka praca Loudona zapoczątkowała nowoczesne, ilustrowane opracowania historii ogrodów. Ukażała zasadność podziału terytorialnego, możliwość włączenia do opisu ogrodów całego świata, wskazała teksty teoretyczne jako nie dość dotychczas wykorzystywane źródło wiedzy. Wynikiem zawodowych preferencji autora było przechylenie wagi i objętości informacji w kierunku współczesnego ogrodnictwa. Charakter publikacji – encyklopedia – wpłynął na to, że czytelnik dostał więcej cząstkowych informacji niż syntetycznych charakterystyk (np. stylów). Mimo to, autor wzbogacił swój przegląd w ogólne uwagi na temat miejsca ogrodnictwa i sztuki ogrodowej w społeczeństwie i krajobrazie, wśród różnych uwarunkowań politycznych, obyczajowych i przyrodniczych.

⁸² Loudon, *op. cit.*, s. 423.

⁸³ *Ibidem*, s. 425.

⁸⁴ *Ibidem*, s. 426.

⁸⁵ Widok tego zaskakującego wówczas ogrodu spopularyzował Pierre Boitard na frontowym miejscu swego poczytnego podręcznika.

⁸⁶ Loudon, *op. cit.*, s. 364. Warto zauważyć, że kilka lat wcześniej Amédée de Viart w *Jardiniste moderne* (Paris 1819) podkreślił rozróżnienie między twórcą ogrodu a ogrodnikiem, wymyślając na określenie tego pierwszego słowo *jardiniste*. Pisze: „le nom jardiniste ne distinguerait-il pas, enfin, l'artiste avoué qui crée les jardins, de l'ouvrier qui les cultive?” (s. 6). Mimo że między obiema publikacjami minęły zaledwie trzy lata, Georges Teyssot uważa, iż Loudon właśnie Viartowi zawdzięcza tę myśl (*The Eclectic Garden and the Imitation of Nature, [w:] The History of Garden Design. The Western Tradition from the Renaissance to the Present Day*, M. Mosser, G. Teyssot (eds.), Thames & Hudson, London 1991, s. 368). Prawdopodobnie jednak były to problemy nurtujące równoległe „ogrodowe” środowiska w krajach najbliższych wykształceniu się instytucjonalizowanego zawodu architekta krajobrazu.

⁸⁷ Loudon, *op. cit.*, s. 224.

⁸⁸ A. Idźkowski, *Ogrody malownicze*, „Kłosy”, 1867, nr 89, s. 135.

WOKÓŁ DRUGIEJ WIELKIEJ „HISTORII OGRODÓW”

Następnym kamieniem milowym w rozwoju historii ogrodów stało się nie mniej obszerne dzieło Arthura Mangina *Les jardins: histoire et description* (Tours 1867). Tu po raz pierwszy jedynym tematem całej książki stała się sztuka ogrodowa na świecie ujęta w perspektywie historycznej. Autor doskonale zdawał sobie sprawę z pionierskiego charakteru przedsięwzięcia i z uzasadnioną dumą stwierdzał w *Przedmowie*: „Podjąłem się więc dzieła nowego, studiując – w aspekcie dotychczas całkiem pomijanym – zagadnienie, które może skądinąd uchodzić za wręcz oklepane. Bo rzeczywiście, jak pisze, sztuka ogrodowa była, jak może żadna inna, nauczana, dyskutowana, wychwalana. Na setki można liczyć książki wszelkiego formatu drukowane tylko w ostatnim stuleciu we Francji i za granicą, prozą i wierszem, językiem technicznym lub w stylu sentymentalnym, na temat tej sztuki »niewinnej i słodkiej« oraz różnych specjalności jej dotyczących. Nikt jednak do tej pory nie zajął się jej historią. Nawet w dziełach największej wagi, jak w wielkiej *Encyklopedii* Loudona, historia ogrodów pojawia się jedynie jako wstęp i to w postaci ani atrakcyjnej, ani choćby pouczającej”⁸⁹. Potężna praca Mangina po raz pierwszy ukazała studiowanie dziejów ogrodów jako autonomiczny przedmiot historiografii. I to wcale niejednoznacznie historiografii artystycznej. Specyfika ogrodu skłania – przynajmniej, do dziś – ku widzeniu w nim zjawiska obyczajów raczej niż form. Mangin miał tego świadomość, zarówno w odniesieniu do swego warsztatu naukowego, jak i interpretacji znalezionych źródeł. Utylując na żmudność i długotrwałość prac badawczych, porównuje się do poszukiwacza złota przesiewającego piasek – tak wiele najrozmaitszych książek i książeczek musiał przeglądać, żeby znaleźć rozsiane w nich drobne informacje, tak wielu przepytac podróżników i botaników, by z ich relacji wyłowić okruszyny wieści o ogrodach. Sztuka ogrodowa „w istotny sposób wiąże się z historią sztuki, nauki, organizacji społecznych, politycznych i religijnych, obyczajów, słowem [z historią] kultury, a co więcej z całością zjawisk właściwych klimatowi każdego kraju i naturze jego wytworów”⁹⁰.

W książce tej skupiają się więc, jak w soczewce, charakterystyczne cechy ogrodowego dziejopisarstwa dojrzałego XIX w.: ogród jest tematem popularnym, potocznie znanym; należy do świata obyczajów jako jedna ze scen życia codziennego i odświętnego dawnych epok; znajomość jego przeszłości zasada się na badaniu tekstów, a nie obiektów, nie wykształciły się jeszcze instrumenty naukowe pozwalające wytropić cechy dawnych stylów w starych ogrodach, ogrody, które otaczają Mangina są albo zaniedbane, albo modne, a modne to znaczy świeżo założone lub poważnie przekształcone. Mamy tu też pozytywistyczny ideał związku z uwarunkowaniami geograficznymi – myśl, która w odniesieniu właśnie do ogrodów nigdy nie zostanie zapomniana.

Obszerne dzieło Mangina (440 stron), ozdobione licznymi ilustracjami wykonanymi specjalnie do tej książki, będącymi w części pełnymi romantycznych nastrojów próbami rekonstrukcji dawnych ogrodów, podzielone zostało na cztery księgi. Pierwsza to prapoczątek, czyli starożytność (z uwzględnieniem, co ciekawe, prekolumbijskiej Ameryki). Druga – to nareszcie szeroko przedstawione *Ogrody średniowiecza i Renesansu*. To właśnie Mangin stwarza kanon ogrodów tego czasu, które wypada uznawać za charakterystyczne. Trzecia księga mówi o *Ogrodach francuskich i angielskich*. Wciąż, jak dawniej, potok historii dochodzący do XVIII w. rozszczepia się na dwa równoległe oceniane nurty, a nazwy epok są zastępowane przez nazwy stylów. Czwarta księga opisuje *Ogrody naszych dni* czyli nowej, wspaniałej ery XIX stulecia z jego technicznymi i terytorialnymi podbojami, z cieplarniami, ogrodami naukowymi, parkami „nowego świata” Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej czy Brazylii. Książka Mangina pokazała dzieje ogrodów jak panoramę ciekawostek, urządzeń dla zdumiewania i zabawiania publiczności, kopalnię wiedzy obyczajowej. Historię ogrodów można było odtąd uprawiać poza praktyką projektową, a nie tylko na potrzeby wstępów (mizdrzących się pseudoerudycją) do poradników i podręczników dla projektantów. Ta nowa dziedzina historii, zgodnie z ogólnym stosunkiem do badania przeszłości, miała silny ładunek anegdotyczny. W odróżnieniu od innych sztuk, jak się wówczas wydawało, została nieomal pozbawiona zachowanych świadków swoich dziejów, była więc poznawana „z drugiej ręki”: z tekstów i z ikonografii – a zatem niemal całkowicie zależna od interpretacji, od wyobraźni i (lub) obiektywności badacza. Nie łudźmy się, to wtedy właśnie tak łatwo chwytający za pióro ludzie XIX stulecia utrwaliли (a może i wymyślili?) niejeden stereotyp historii ogrodów. Już niebawem wkroczą na scenę pierwsi konserwatorzy zabytków sztuki ogrodowej. Jeśli za-

⁸⁹ A. Mangin, *Les jardins: histoire et description*, A.M. Mame, Tours 1867, s. V.

⁹⁰ *Ibidem*, s. VI–VII.

bytki okazały się nieodpowiadające stereotypom, wystarczy jeden sezon intensywnych prac i oto mamy zachwycający nas i dzisiaj ogród w Vaux-le-Vicomte. Myślicie, że to dzieło André Le Nôtre'a? O nie, raczej Achillesa Duchêne (1866–1947) – jednego z najśłynniejszych projektantów i konserwatorów ogrodów tego świata, który właśnie wkroczył w XX w.

Po Mangingie łatwo było formułować zarysy dziejów ogrodów. Pojawiały się takie, np. dotyczące rozwoju niemieckiej sztuki ogrodowej pióra Oskara Hüttiga⁹¹. Zasadniczo jednak „historie ogrodów” były nadal pisane nie samodzielnie, lecz jako części początkowe prac o projektowaniu ogrodów⁹². Co charakterystyczne, to obecność względnie obfitych informacji o ogrodach Ameryki Łacińskiej prekolumbijskiej i dziewiętnastowiecznej. A przecież informacji na ten temat nie znaleźlibyśmy w wielu „historiach ogrodów” pisanych w naszych czasach. W XIX w. zza Atlantyku przywożono liczne rośliny, które miały zmienić w sposób istotny styl ogrodowy⁹³, mnożyły się wyprawy badawcze. Osobiście wybrał się tam ogrodnik i wkrótce słynny projektant parków – Édouard André – stąd peruwiańskie ogrody Inków i meksykańskie Azteków czasów Corteza znalazły się w historycznym wstępie do jego znakomitej książki *L'Art des jardins. Traité pour la composition de parcs et jardins* (Paris 1879). W 2. połowie XIX w. – a dzieło to jest tego przykładem – wśród analizowanego materiału, obok faktów historycznych, opisów, ikonografii i tekstów teoretycznych, zaczynały powoli pojawiać się zachowane zabytkowe ogrody. Historia ogrodów z opowieści o baśniowej przeszłości stawała się powoli opisem i analizą fenomenów rzeczywiście istniejących, namacalnych, których specyfiką jest to, że korzeniami tkwią w przeszłości, bez której nie dają się zinterpretować. André był tradycjonalistą w części książki poświęconej estetyce, a nowoczesnym i bystrym profesjonalistą w części praktycznej. Tamta część „filozofująca”, która powstała (zaryzykujemy niesprawiedliwość) aby uwodzić czytelnika pozorną głębią sądu, powtarza jeszcze osiemnastowieczną paralelę sztuki ogrodowej, malarstwa pejzażowego i literatury opisowej jako trzech środków reprodukcji natury, z których ogrodnictwo jest najbliższe oryginałowi⁹⁴. W części praktycznej autor, jakże już odległy od dawnych sporów miłośników geometrii lub swobody, rozważając różnice między „rodzajem” (*genre*) a „stylem” (*style*) ogrodów, wyróżnia trzy równoprawne style przewijające się przez dzieje: geometryczny, krajobrazowy i złożony (czyli krajobrazowy z elementami regularnymi), ten ostatni opisując jako właściwy czasom mu współczesnym. W tej perspektywie historia okazuje się zespołem form, które projektant może w dalszym ciągu wykorzystywać. Przeszłość przestaje być rwącą rzeką zmian, wstrząsaną paroksyzmami ideowych rewolucji i estetycznych potyczek. Rzeka się uspokaja i wpływa do rozległego jeziora historyzmu. Na jego niezmaczenie pogodnym brzegu przechadza się ogrody historyk nowego typu: o władnięty żądzą szczegółowego opisu, niezaangażowany – jak przystało na pozytywistę, porzuca chęć wykorzystywania historii jako narzędzia w styloznawczych dyskusjach, a wybiera sobie inny cel, jakim jest opis. Dawniej oceniano przeszłość z punktu widzenia aktualnej twórczości. Francuzi doby baroku pisali: przed Le Nôtre'em nie było nic; Anglicy, Hirschfeld, biskup Krasicki twierdzili: to park krajobrazowy jest ukoronowaniem ewolucji sztuki ogrodowej; autorzy czasów Haussmanna znów: to projektanci doby przebudowy Paryża podźwignęli sztukę ogrodową z upadku, jaki przeżywała na początku XIX w. André nie mógł żadnej z dawnych stylistyk krytykować czy odrzucać, bo na jego własnej desce projektowej cudownie płynne linie krajobrazowych alejek Sefton Park i tylu innych owijały się wokół zgeometryzowanych przestrzeni boisk i urzędzeń sportowych, a proste, jakże barokowe, promenady przecinały miękko zarysowane wnętrza w najlepszym „angielskim rodzaju”. Pojęcie stylu, tak istotne w dziewiętnastowiecznej historii sztuki, na kartach dzieła André występuje już w pełnej postaci. Styl wiąże się z rozpatrywaniem form niezależnie od miejsca, w którym powstają. Zastąpił on, czy raczej pojawił się obok dotychczasowego terytorialnego ujmowania historii ogrodów. Loudonowskie widzenie różnic w związku z krajem, jego specyfiką i osobliwościami, zostało w pewnym stopniu wchłonięte przez pojęcie rodzaju. „Nie należy mieszać stylu i rodzaju. Przez »rodzaj« należy rozumieć ogólny wyraz kraju lub parku,

⁹¹ O. Hüttig, *Geschichte des Gartenbaus*, Thaer-Bibliothek, Berlin 1879.

⁹² Np. A. Alphand, le Baron Ennoul, *L'Art des jardins*, J. Rothschild, Paris 1868 (120 stron na temat historii ogrodów).

⁹³ Zwłaszcza zimowych ogrodów i tzw. kwiatników kobiercowych (M. Szafrańska, „Cudna barw harmonia” *dziewiętnastowiecznych kwiatników*, [w:] *De Gustibus. Studia ofiarowane Tadeuszowi Stefanowi Jaroszewskiemu z okazji 65 rocznicy urodzin*, kom. red. R. Pasieczny, A. Ziembka, PWN, Warszawa 1996, s. 397–407).

⁹⁴ É. André, *L'Art des jardins. Traité pour la composition de parcs et jardins*, Masson, Paris 1879, s. 91–103. Na wpływ Schellinga i jego transcendentalnej formuły piękna zwrócił uwagę Michel Baridon (*Les jardins. Paysagistes – jardiniers – poètes*, Robert Laffont, Paris 1998, s. 1038).

zgodny z jednym z trzech sposobów oddziaływania na naszą duszę i przez »scenę« [należy rozumieć] lokalny charakter danej części tego kraju lub tego parku. »Styl«, przeciwnie, to piętno pomysłowości człowieka wyrażone w kompozycji parku lub ogrodu czy to na bazie architektury i geometrii, czy też z inspiracji naturalnych pejzaży, czy wreszcie będące wynikiem połączenia obu tych sposobów»⁹⁵.

Spośród zarysów historii ogrodów powstałych „po Manginie” warto zauważyć blisko 60-stronicowy przegląd historii ogrodów francuskich zamieszczony na początku obszernej pracy Armanda Péana *L'architecte paysagiste*. Widać tu wyraźnie utrwalenie się sposobu rozumienia przeszłości sztuki ogrodowej, charakterystyki stylów, kanonu arcydzieł – schematu, którego i my jesteśmy spadkobiercami. Książka pisana po wojnie francusko-pruskiej jest pełna informacji o Le Nôtrze i świetności Wersalu, a współczesną sobie epokę projektantów ogrodów autor porównuje w znakomitości osiągnięć z czasami Ludwika XIV. Wśród interesujących myśli, aktualnych do dziś, jest kreślenie ewolucji „stylu krajobrazowego” nie od XVIII czy nawet XVII w., ale począwszy od starożytności egipskiej i rzymskiej, a dalej odwiedziny Chin przez europejskich podróżników doby średniowiecza⁹⁶. Nie sposób też nie odnieść się z zainteresowaniem do oryginalnej diagnozy upadku jakości ogrodów regularnych, zaczerpniętej zresztą z książki A. J. Dézallier d'Argenville'a (1709): otóż na początku XVIII w. ogrodnicy porzucili łopaty i grabie, a wzięli się za projektowanie. Zapomniane zostały podstawowe zasady kompozycji – Péan kontynuuje myśl swego poprzednika sprzed 150 lat – „gust francuski został wszędzie przegnany”⁹⁷. Péan pozwala nam wejść do gabinetu nowoczesnego historyka ogrodów. Ta nowa dyscyplina historii zaczyna mieć określony materiał badawczy. Owszem, ogrodowy dziejopis – jak pisze – jest wciąż „przesiewaczem piasku”, okrucy wiadomości o ogrodach zbiera się podczas rozległej i zróżnicowanej lektury, nie bada się właściwie pozostałości ogrodów z dawniejszych epok, nie szuka śladów, szuka się anegdoty. Sto lat poważnego zajmowania się dziejami ogrodów stworzyło jednak świadomość podstawowych i niezawodnych źródeł, specyficznych dla tych studiów. Péan zamieszcza w swym dziele spis sześćdziesięciu czterech książek i albumów o ogrodach, począwszy od książki Agostina Galla – jednej z najważniejszych dla okresu renesansu – po traktat współczesnego mu mistrza André⁹⁸. To znakomity zbiór, podstawowy dla znajomości ikonografii, zasad teoretycznych i praktycznych procedur. Te książki to nie dodatek, ale główny warsztat badawczy: „to tak właśnie prowadzi się studia historyczne” podkreśla autor i na koniec zaprasza gościnnie kolegów do korzystania z tych dzieł. Nie ma wątpliwości: on je wszystkie posiadał w swojej bibliotece!

W czasach Péana coraz częściej interesowano się tekstami o ogrodach, z trudem nieraz odnajdowanymi. Za początek naukowych badań tekstów źródłowych o sztuce ogrodowej można uznać opublikowaną w 1800 r. gruntowną pracę „antykwarusza” Carla Augusta Boettigera na temat opisu ogrodu króla Feaków Alcinoosa, zawartego w *Odysei* (VII, 112–132)⁹⁹. Autor z niezbyt długiego fragmentu Homera wyciągnął maksimum informacji na temat wyglądu ogrodu, jego roślin i stosunku do otoczenia. Tłumacz, jak to często wówczas bywało, uzupełnił tekst w sposób znaczący (o część prawie tej samej objętości), dodając cytaty z poetów antycznych i późniejszych na temat omawianego ogrodu¹⁰⁰. Dodał również homerycki opis grotty Kalipso (*Odysea*, V, 47–69), komentując naturalny charakter przedstawionej tam dziewiczej przyrody przez pryzmat rajskiego ogrodu z *Raju utraconego* Milтона. To angielscy teoretycy parku krajobrazowego w XVIII w. uczynili z Milтона jednego z inicjatorów ich rewolucji. Ten stereotyp na początku XIX w. powtarzał się już w wypowiedziach innych, np. włoskich, teoretyków i właściwie do dziś nie opuścił podręczników historii ogrodów. Późniejsze antologie tekstów o ogrodach zaczynały się od kolekcji fragmentów literackich. Od książki Williama Carewa Hazlitta *Gleanings in old garden literature* (London 1887), zawierającej krótkie omówienia dzieł, rozpoczął się ciąg coraz bardziej szczegółowych antologii kontynuuo-

⁹⁵ André, *op. cit.*, s. 335.

⁹⁶ A. Péan, *L'architecte paysagiste. Théorie et pratique de la création et décoration des parcs et jardins*, Auguste Goin, Paris 1885, s. 48.

⁹⁷ *Ibidem*, s. 47.

⁹⁸ *Ibidem*, s. 425.

⁹⁹ Praca opublikowana na łamach „Nouveau Mercure allemand” (1800, s. 130–149, 181–205) została przełożona przez F.Y. Basta na francuski i zamieszczona w „Magasin Encyclopédique”, 1801, s. 1–47.

¹⁰⁰ Tłumacz poświęcił roślinom jeszcze więcej uwagi niż Boettiger. To pogłębiające się zainteresowanie florą Grecji miało znaleźć wyraz m.in. w efektywnej próbie weryfikacji wielkiej pracy Dioskuridesa o roślinach i ich zastosowaniu w medycynie w – zapoczątkowanym w 1786 r. podróży do Grecji – dziele Johna Sibthorpa *Flora Graeca*, którego dziesięć tomów wyszło drukiem w okresie 1806–1840.

wany przez opracowania Eleanor Sinclair Rohde¹⁰¹ aż po zbiory z ostatniego okresu, poddane już bardziej rygorystycznym zasadom edycji źródeł¹⁰².

Z ducha pozytywizmu poczęta, znakomita jak na swój czas monografia W. P. Tuckermanna *Die Gartenkunst der italienischen Renaissance-Zeit* (Berlin 1884) pokazała możliwość wielostronnego badania ogrodów z wykorzystaniem analizy geograficzno-klimatycznej, w oczywisty sposób związanej z determinantami ogrodnictwa. Chęć odnowienia sztuki i poszukiwania nowego stylu w ramach ruchu Arts and Crafts doprowadziły – w zakresie namysłu nad ogrodami – do nieoczekiwanej pod angielskimi piórami krytyki parku angielskiego. To przede wszystkim architekt Reginald Blomfield surowo oceniał osiemnastowieczne teorie ogrodowe. Prace jego, a także Johna D. Seddinga i George’a Sitwella dojrzywały w atmosferze badań angielskiej sztuki i poszukiwań jej odrębności. Angielską tradycję ogrodową związanej z elżbietańskim „złotym wiekiem”. To, że szesnastowieczne ogrody były kompozycjami geometrycznymi, odpowiadało narastającej wśród projektantów skłonności do powrotu ku formom regularnym. Około 1900 r. takie ogrody powstawały już w Anglii, Niemczech, Austrii – w dialogu zarówno z kanonami renesansowymi, jak i ze starożytnymi rzymskimi. Książka Blomfielda *The Formal Garden in England* (London 1892) z pięknymi ilustracjami Francisa Inigo Thomasa, oparta w dużej mierze na podróżach badawczych w poszukiwaniu zachowanych zabytkowych ogrodów z XVI–XVII w., współbrzmiała z silnym wówczas – nie tylko w Anglii – nurtem refleksji nad narodową tradycją i jej odrębnością¹⁰³.

Dokładną i bogatą w fakty historię ogrodów polskich chcieli napisać Edmund Jankowski i Franciszek Szaniar – będący czołowymi postaciami naszego życia ogrodniczego końca XIX w.¹⁰⁴ Z tą samą myślą w odniesieniu do roślin hodowanych w Polsce nosił się znakomity badacz dziejów botaniki Józef Rostafiński. Dobrze, nowoczesne zarysy historyczne stworzyli inni: filozof Teofil Ziemia¹⁰⁵, a zwłaszcza niemający szans na rozwój artystyczny, młodo zmarły twórca ogrodów Józef Drège, należący do warszawskiej „paczki” Jankowskiego. Drège zamieścił w *Wielkiej Encyklopedii Powszechnej Ilustrowanej* obszernie (przeszło pięćdziesięciostronicowe) hasło „Ogrody w Polsce”, zaopatrzone w plany i widoki, gdzie stworzył podstawowy podział epok i stylów oraz kanon reprezentatywnych dzieł, tekst szeroko wykorzystywany przez dwudziestowiecznych autorów¹⁰⁶. Drège, jak i Péan, doceniał wartość starych książek o zakładaniu ogrodów; pozostawił po sobie konspekt nienapisanej pracy *O drukach ogrodniczych polskich*¹⁰⁷, miał też niejeden rarytas bibliofilski, o czym świadczą jego ekslibrisy na wielu ogrodowych starodrukach w zbiorze Biblioteki Narodowej.

FUNDAMENTY NOWOCZESNYCH BADAŃ OGRODÓW

Przełom XIX i XX w. to czas, gdy poważnie traktowana historia ogrodów opuściła poradniki projektowe i znalazła na stałe własnych autorów, którzy penetrowania przeszłości nie łączą z twórczością projektową. Poza wyjątkami, jak luminarz architektury krajobrazu – Achille Duchêne¹⁰⁸ lub wpływowi Hermann

¹⁰¹ *The Old English Gardening Books*, M. Hopkinson and company limited, London 1924; *The Old-World Pleasaune. An anthology of extracts in prose and verse relating to gardening*, Herbert Jenkins, London 1925.

¹⁰² Np. *Gärten im Abend-und-Morgenland*, F.G. Jünger (ed.), Beechtle Verlag, München 1960; Hunt, Willis, *op. cit.*; B. i R. Kayser, *L'Amour des jardins célèbres par les écrivains*, Arlea, Paris 1986; C.A. Wimmer, *Geschichte der Gartentheorie*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1989; *The English Garden: Literary Sources and Documents*, M. Charlesworth (ed.), Mountfield 1993; M. Szafrańska, *Ogród renesansowy. Antologia tekstów*, Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 1998; *L'arte dei giardini. Scritti teorici e pratici dal XIV al XIX secolo*, M. Azzi Visentini (ed.), Edizioni Il Polifilo, Milano 1999.

¹⁰³ Jak pisze Anne Helmreich, dopiero George Sitwell zmodyfikował tendencyjnie anglofilską interpretację przeszłości, prezentowaną np. przez Blomfielda, przyznając znaczenie wpływom włoskim i francuskim na sztukę ogrodową w Anglii (Helmreich, *op. cit.*, s. 97–110). Pewne aspekty tej sytuacji omówiła ostatnio Alla Vronskaya w artykule *The transformation of the concept of the old English garden and interpretations of garden history during the nineteenth and early twentieth centuries*, „Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes”, 26, 2006, nr 4, s. 267–274.

¹⁰⁴ Anonsowali to na łamach stworzonego przez nich „Ogrodnika Polskiego”.

¹⁰⁵ T. Ziemia, *Estetyka praktyczna*, cz. I, Nakł. aut., [druk] W. Łoziński, Lwów 1892, s. 32–42.

¹⁰⁶ J. Drège, hasło „Ogrody w Polsce”, [w:] *Wielka Encyklopedia Powszechna Ilustrowana*, t. XXVI, Nakład i Druk S. Sikorskiego, Warszawa 1903, s. 906–958.

¹⁰⁷ Konspekt ten spłonął w czasie powstania warszawskiego.

¹⁰⁸ M. Fouquier, A. Duchêne, *Les Jardins de l'avenir. Hier. Aujourd'hui. Demain*, Ed. Vincent, Fréal et Cie, Paris 1935. Achille i jego ojciec Henri doczekali się wreszcie pierwszej, interesującej książki na swój temat (*Le style Duchêne*, Éditions du Labyrinthe, Paris 1998).

Jäger¹⁰⁹, autorzy prac historycznych uczynili ze sztuki ogrodowej autonomiczny temat badań i prezentacji. W przeciwieństwie do wielu popularnych „historii ogrodów” naszych czasów, książki tego pierwszego okresu nie zatrzymywały się przed ogrodami współczesnymi, lecz swoje przeglądy doprowadzały do zjawisk aktualnych, dokumentowanych nawet w codziennej prasie i dyskutowanych. Do najlepszych opracowań należą: *Garden-Craft old and new* Johna D. Seddinga (London 1891), kilkakrotnie wznawiana czterystustronicowa książka *A history of gardening in England* Alicji Tyssen-Amherst (London 1895), obszerne dzieło Carla Hampela *Die deutsche Gartenkunst, ihre Entstehung und Einrichtung mit besonderer Berücksichtigung der Ausführungsarbeiten und einer Geschichte der Gärten bei den verschiedenen Völkern* (Leipzig 1902), mała lecz ważna książeczka Christiana Rancka *Geschichte der Gartenkunst* (Leipzig 1909), wielokrotnie wykorzystywana praca Augusta Grisebacha *Der Garten. Eine Geschichte seiner künstlerischen Gestaltung* (Leipzig 1910).

Przełom wieków to również czas wygasania historyzmu w sztuce. Ogrody były w innej sytuacji niż np. architektura. W XIX w. podobnie jak i ona posługiwały się określonymi historycznymi konwencjami: powstawały założenia (lub ich części) neorenesansowe, neobarokowe, nawet neogotyckie. Jednak pojęcie stylu, specyficzne na gruncie ogrodnictwa, a ukształtowane w XIX w. jako koncepcja stosunku do natury, a nie konwencja formalna, spowodowało, że języki renesansowy i barokowy złąły się w jedno, a podobnie wszystkie odmiany rozwijającego się przez dwieście lat parku krajobrazowego zamknięto w jednej formule „stylu pejzażowego”. Odtąd – i dodajmy: do dziś – elementy i cytaty z historycznego repertuaru form są stosowane bez konotacji historycznej. Od początku XX stulecia projektuje się najczęściej ogrody tzw. stylu mieszanego: „malownicze” wnętrza wolnej przyrody urządzone ku marzeniom, „barokowe” promenady – dla spacerów, „renesansowe” pachnące partery – ku delektacji zmysłów. Chyba tylko w Anglii naturalne połączenie obu stylistyk okazało się poważnym problemem wartym dyskusji. Literatura i obyczajowość romantyzmu przyzwyczyły Anglików do widzenia w ogrodzie elżbietańskim narodowej specjalności. Z drugiej strony nie można było zapomnieć, że park krajobrazowy jest wynalazkiem właśnie angielskim. Poszukiwanie płaszczyzny zrównoważenia obu ogrodowych języków, zapoczątkowane we wspomnianym wyżej dziele Alicji Amherst, zrealizowano pomyślnie w okazałych, świetnie ilustrowanych, bardzo popularnych, kilkutomowych dziełach *Gardens Old and New* (1900–1908) i *The Gardens of England* (1907–1911)¹¹⁰. Piszący w nich tacy autorzy, jak Arthur L. Baldry – krytyk sztuki związany z ruchem Arts and Crafts, historyk Henry Avray Tipping, pisujący do czasopism James Leyland bronili estetycznych i historyczno-narodowych wartości tradycji geometrycznej i krajobrazowej. W tych czasach powstawało, nie tylko w Anglii, coraz więcej udanych realizacji tej unii, co znacznie wspierało wysiłki krytyków i teoretyków.

Równocześnie historia ogrodów, już nie tak bezpośrednio potrzebna projektantom jak dawniej, rozbułdowała się obok, na innym już terytorium, zbliżając się coraz bardziej do naukowej historii. Być może zwróciło ku wnikliwej analizie form doby Heinricha Wölfflina, Aloisa Riegla, Bernarda Berensona zawdzięczamy „nowoczesne” książki o ogrodach, pisane m.in. przez Amerykanów pozostających pod urokiem Włoch, a zwłaszcza Toskanii. *Italian Gardens* Charlesa A. Platte (New York 1894), *Italian Villas and Their Gardens* Edith Wharton (New York 1904) są rozprawami porzucającymi rejon obyczajowych anegdot na rzecz zdyscyplinowanego badania formy i pogodzenia się z faktem, że sztuka ogrodów pozostaje niemal anonimowa, bez głośnych twórców, którzy by sycili czytelnicy głód biografii i fabuły¹¹¹. Przypadające na ten czas początki konserwacji zabytków ogrodowych zapewniły napływ nowych danych i pojawianie się w świadomości badaczy wciąż nowych dzieł – często źle zachowanych, co inspirowało eksplorację złóż archiwalnych, kolekcji kartograficznych, a więc również pobudzało wzbogacanie się wiedzy o dawnych ogrodach.

¹⁰⁹ H. Jäger, *Gartenkunst und Gärten sonst und jetzt: Handbuch für Gärtner, Architekten und Liebhaber*, P. Parey, Berlin 1888. W książce tej bodaj po raz pierwszy pojawiło się omówienie ogrodów Bizancjum (J. Wolschke-Bulmann, *The Study of Byzantine Gardens: Some Questions and Observations from a Garden Historian*, [w:] *Byzantine Garden Culture*, A. Littlewood, H. Maguire, J. Wolschke-Bulmann (eds.), Dumbarton Oaks, Washington 1996, s. 5).

¹¹⁰ *Gardens Old and New. The Country House and its Garden Environment*, trzy tomy wydane w Londynie przez „Country Life”; *The Gardens of England*, trzy tomy wydane w Londynie przez „The Studio”.

¹¹¹ O innych książkach na temat historii ogrodów włoskich, które powstały w tym czasie M. Beneš, *Italian and French Gardens: A Century of Historical Study (1900–2000)*, [w:] *Villas and Gardens in Early Modern Italy and France*, M. Beneš, D. Harris (eds.), Cambridge University Press, Cambridge 2001, s. 3.

Kiedy ukazały się monumentalna historia ogrodów Marii Luizy Gothein¹¹², doskonale dzieło o ogrodach średniowiecznych Francka Crispa¹¹³, a dla polskiego piśmiennictwa ważne dwie prace historyczne Edmunda Jankowskiego (o ogrodach polskich i europejskich)¹¹⁴ można powiedzieć, że przedmiot i metoda historii ogrodów zostały ustalone. Zainteresowaniem obdarza się odtąd formę; w materiale badawczym (ikonografia, podstawowe źródła pisane i ewentualne studia samego zachowanego ogrodu) szuka się informacji o wyglądzie ogrodów, a te dzieli chronologicznie i terytorialnie.

HISTORIA OGRODÓW W POGONI ZA HISTORIĄ SZTUKI

II wojna światowa nie była wyraźną cezurą w sposobie uprawiania historii ogrodów, w przeciwieństwie do sytuacji historii sztuki. Opisywano – a robi się to nadal – coraz dokładniej, z coraz większą liczbą faktów, dat i komentarzy źródłowych, ogrody głównie europejskie, choć z szybko wzbogacającą się literaturą na temat sztuki ogrodowej Japonii i USA, później Chin, krajów kultury islamu, Indii. Wzorcowe opracowania artystycznych aspektów ogrodu poświęcono czasom starożytnego Rzymu (Pierre Grimal), średniowieczu (John Harris), włoskiemu renesansowi (Claudia Lazzaro), także wąskim a ważnym zjawiskom, jak angloholenderskie ogrody angielskiej pary królewskiej – Wilhelma i Marii (David Jacques i Arend Jan van der Horst), ogrody czasów wiktoriańskich (Tom Carter, Geoffrey Taylor) lub „edwardiańskich” (David Ottewill), jak i realizacjom nowożytnym we Francji (Kenneth Woodbridge), w Anglii (Roy Strong) czy w Rzymie kręgu papieży (David R. Coffin), komentowanym w szerszych perspektywach. Doczekaliśmy się też wyczerpującej historii ogrodów niemieckich (Dieter Hennebo i Alfred Hoffmann), wzorowych monografii pojedynczych obiektów z demonstracją wyników płynących z gruntownej analizy materiałów archiwalnych (D. R. Coffin o Villi d’Este w Tivoli, L. Zangheri o Pratolino, M. Azzi Visentini o Ogrodzie Botanicznym w Padwie, H. Bredekamp i W. Janzer o Bomarzo) oraz książek typu „dzieło i twórca” (poświęconych np. A. Le Nôtre’owi, Williamowi Kentowi, Lancelotowi Brownowi, P. J. Lenné). Rozpowszechniające się też zaufanie do tekstów źródłowych i chęć korzystania z nich dały w rezultacie pożyteczne zestawienia bibliograficzne (Blanche Henrey) wzbogacone kwerendą czasopism (Ray Desmond), a wreszcie najbardziej smakowite kąski dla głodnych autentycznej przeszłości: reprints i opracowane wydania dawnych dzieł o ogrodach – teoretycznych, opisowych i albumowych. W tej ostatniej grupie obok wielu książek, które łatwiej lub trudniej znaleźlibyśmy i tak w działach starodruków bibliotek narodowych, warto wspomnieć o rarytasach w ten sposób „sprezentowanych” historykom ku badaniu, jak np. traktat Gregoria de los Ríos z późnorenesansowej Hiszpanii (przez Carmen Añón Feliù) lub o tekstach po raz pierwszy publikowanych z rękopisów (np. *Essay sur le jardinage anglois* Augusta Fryderyka Moszyńskiego, opracowany przez Agnieszkę Morawińską, teksty Girolama Fiorenzuolego opublikowane przez Alessandra Taglioliniego, a fragmenty dzieła Agostina del Riccio przez Detlefa Heikampa czy też monumentalne *Elysium Britannicum* Johna Evelyny, lub wciąż pozostające w opracowaniu – przez Erika de Jong – zastanawiający i enigmatyczny zbiór rysunków, jaki dla cesarza Rudolfa II sporządził Hans Puechfelder).

W ostatnim trzydziestoleciu XX w. efektywnym językiem mówienia o ogrodach, mającym niewątpliwie walory popularyzatorskie, stały się wystawy urządzone często przez doskonałe muzea z niemałym nakładem kosztów, pozwalającym zarówno sprowadzać dzieła wysokiej klasy, jak i publikować pozostające po wystawach katalogi na wysokim poziomie edytorskim (np. wystawy o ogrodach szwedzkich, francuskich i hiszpańskich¹¹⁵).

¹¹² M.L. Gothein, *Geschichte der Gartenkunst*, Diederichs, Jena 1914 (II wyd. 1926, tłumaczenie angielskie 1928).

¹¹³ F. Crisp, *Mediaeval gardens*, John Lane, London 1924.

¹¹⁴ E. Jankowski, *Dzieje ogrodnictwa w Polsce w zarysie*, Bank dla Handlu i Przemysłu, Warszawa 1923; i d e m, *Dzieje ogrodnictwa*, Nakł. PAU, Kraków 1938. Ważną polską wypowiedzią o historii (powszechnej) ogrodów była także napisana podczas okupacji przez Tadeusza Tołwińskiego *Zieleń w urbanistyce* jako trzeci tom *Urbanistyki* (Wyd. Ministerstwa Odbudowy, Warszawa 1963).

¹¹⁵ *Svensk lustgård och park. 1570–1870*. Katalog wystawy, Stockholm, Nationalmuseum, 1970; *Jardins en France. 1760–1820. Pays d’illusion, Terre d’expériences*. Katalog wystawy, Paris, Hôtel de Sully, 18 mai – 11 septembre 1977; *The Garden*, London, Victoria and Albert Museum, 1979; *Gardens of early delight: 16th and 17th-century Netherlandish gardens*, Pittsburgh, The Frick Art Museum, April 3 – May 18, 1986; *Felipe II. El rey íntimo. Jardín y naturaleza en el siglo XVI*, Palacio del Real Sitio Aranjuez, 23 de septiembre – 23 de noviembre 1998.

Nikt chyba nigdy nie wątpił, że ogród to zjawisko znacznie szersze niż dzieło wizualne, że wykracza poza problemy formy i otwiera swe furty ku zagadnieniom znaczeń i funkcji. Dopiero jednak od lat 60., gdy coraz więcej historyków sztuki dołączało do architektów i architektów krajobrazu piszących o ogrodach¹¹⁶, podjęto na większą skalę próby odczytania programów symbolicznych całych ogrodów lub ich elementów. Pierwsze efektowne w swych wynikach prace dotyczyły np. Teatru Wodnego Villi Aldobrandini we Frascati, Villi d'Este w Tivoli, Groty Zwierząt i ogrodu Villi Castello, Villi Lante w Bagnaia¹¹⁷. Oczywiście znane były literacko-filozoficzne konteksty osiemnastowiecznego parku angielskiego, który czynił badaczy ogrodów bardziej wrażliwymi na problem konceptu, górującego nieraz nad formą. Jak w historii sztuki rozszyfrowanie zagadek ikonograficznych można było pogłębić o kontekst ikonologiczny, tak i historia sztuki ogrodowej w latach 80. XX w. osiągnęła konieczne minimum faktów świadczących o tym, że sztuka ta przemawiała językiem nie tylko estetycznych wartości, że bywała zwierciadłem dla pysznych dworów, uczonych salonów, ruchów politycznych i nurtów religijnych¹¹⁸. Do pierwszych prac tego nurtu należy książka Adriana von Buttlara, ukazująca koncepcję wczesnego parku krajobrazowego w Anglii jako wyniku oddziaływania idei politycznych, pewnych myśli filozoficznych powstałych pod wpływem badań naukowych (np. nieskończoności), wątków wolnomularskich, a także twórczości artystycznej (malarstwo krajobrazowe, scenografia). Ta praca umożliwiła dostrzeżenie w krajobrazie historycznym zapisu znacznie większej ilości śladów kulturowych niż tylko gospodarczych¹¹⁹. Badacze ogrodów przyznali, że trudno je analizować nawet na czysto formalnej płaszczyźnie bez znajomości idei ogrodu – wyrażającej się począwszy od wyobrażeń archetypicznych w kulturze pierwotnej poprzez literaturę oraz wątki religijne i filozoficzne¹²⁰. Próby formułowania, czym jest idea ogrodu, ułatwiły odnajdywanie jej w różnych dziedzinach sztuki. Pionierskie prace o charakterze przeglądowym¹²¹ są kontynuowane w ostatnich latach przez badania nastawione na interpretację przykładów¹²², a atrakcyjna książka-katalog *Lo Specchio del Paradiso. L'immagine del giardino dall'Antico al Novecento* Marcella Fagiolego i Marii Adriany Giusti (1996) korzysta z dobrego rezultatem, zwłaszcza w części napisanej przez pierwszego z autorów, z badawczych możliwości semiotyki.

Nowy sposób patrzenia na ogrody utrwalił się jako perspektywa kontekstualna. Dzieło sztuki ogrodowej uległo rozwarstwieniu i, kto chciał, mógł poddawać analizie te jego aspekty, które pozwalały na wyjaśnianie dzięki zjawiskom w zewnętrznym świecie polityki, ekonomii, literatury. Dzieło jako znak, sztuka jako język – te oczywiste dziś koncepcje torowały sobie powoli drogę wśród historyków ogrodów dzięki znakomitym pracom wymienionego już Marcella Fagiolego¹²³, Alessandra Rinaldiego¹²⁴, Elizabeth MacDougall¹²⁵,

¹¹⁶ O znamiennej admonicji, jakiej architekt Geoffrey Jellicoe udzielił na ważnej sesji „The Italian Gardens” w Dumbarton Oaks w 1971 r. historykom sztuki, zapominającym – jego zdaniem – o problemach formalnych sztuki ogrodowej, pisze David R. Coffin w *The Study of the History of the Italian Garden until the First Dumbarton Oaks Colloquium*, [w:] *Perspectives on garden histories...*, s. 33.

¹¹⁷ R. Bernheimer, *Theatrum Mundi*, „The Art Bulletin”, 28, 1956, nr 4, s. 225–247; D.R. Coffin, *The Villa d'Este at Tivoli*, Princeton University Press, Princeton 1960; L. Châtelet-Lange, *The Grotto of the Unicorn and the Garden of the Villa di Castello*, „The Art Bulletin”, 50, 1968, nr 1, s. 51–58; C. Lazzaro-Bruno, *The Villa Lante at Bagnaia. An allegory of art and nature*, „The Art Bulletin”, 59, 1977, nr 4, s. 553–560.

¹¹⁸ Wystarczy dla przykładu wymienić prace A. M. Lecoque o artyście, alchemiku, prześladowanym hugenocie i cenionym dworzaninie Bernardzie Palissym (np. *Morts et résurrections de Bernard Palissy*, „Revue de l'art”, 1987, nr 78, s. 26–32).

¹¹⁹ A. Von Buttlar, *Der Englische Landsitz 1715–1760. Symbol eines liberalen Weltentwurfs*, Mäander, München 1982.

¹²⁰ Jedną z pierwszych tak pomyślanych książek była praca T. Comito, *The idea of the garden in the Renaissance*, Rutgers University Press, New Brunswick 1978.

¹²¹ Np. E. Börsch-Supan, *Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum*, Hessling, Berlin 1967; J. Harris, *The Artist and the Country House. A history of country house and garden view painting in Britain 1540–1870*, Sotheby Parke Bernet, London 1979.

¹²² R. Strong, *The Artist and the Garden*, Yale University Press, New Haven & London 2000.

¹²³ Por. zwłaszcza pod jego redakcją i z jego artykułami *La Città effimera e l'universo artificiale del giardino. La Firenze dei Medici e l'Italia del '500*, Officina Edizioni, Roma 1980 oraz *Arche-tipologia degli Orti farnesiani*, [w:] *Gli Orti farnesiani sul Palatino*. Atti del Convegno Internazionale, Roma, novembre 1985, Ecole française de Rome, Soprintendenza archeologica di Roma, Roma 1990, s. 245–251.

¹²⁴ Np. A. Rinaldi, *La costruzione di una cittadella del sapere: l'orto botanico di Firenze*, [w:] *La Città effimera...*, s. 193–202.

¹²⁵ E. MacDougall, „Ars hortulorum”: *Sixteenth Century Garden Iconography and literary theory in Italy*, [w:] *The Italian gardens*. Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture, I, D.R. Coffin (ed.), Dumbarton Oaks, Washington 1972, s. 37–59; eadem, *The Sleeping Nymph: Origins of a humanist fountain type*, „The Art Bulletin”, 57, 1975, nr 3,

Davida R. Coffina¹²⁶ i licznym wypowiedziom konferencyjnym opublikowanym w książce *Artefici d'acque e giardini*¹²⁷. Skrajne rozumienie tego sposobu interpretacji ogrodu – przeniesienie jego problematyki całkowicie poza same dzieła, do świata pojęć i konceptów, dało świetne rezultaty w postaci np. pracy zbiorowej *Natura e artificio. L'Ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del manierismo europeo*¹²⁸, czy też książki Johna Dixona *Hunta Garden and Grove*, poświęconej recepcji kulturowej pewnego typu założeń, a konkretnie wrażeniom jakie wynieśli siedemnastowieczni podróżnicy angielscy, odwiedzający włoskie, głównie renesansowe ogrody (co, dodajmy dla pewności, wywarło niemały wpływ na ukształtowanie się angielskiej koncepcji parku)¹²⁹. Narastające od dawna badania historyków literatury i kultury dotyczące teatru nowożytnego i uroczystości dworskich doprowadziły do odkrycia znaczenia tych efemerycznych spektakli dla formy ogrodów w XVI–XVIII w. Badacze ogrodów, zaczynając od bazy opisowej, zaczęli niedawno analizować zagadnienia, ukazujące cały ogród jako „miejsce teatralne”¹³⁰. Wreszcie, na nową interpretację ogrodów wpłynęły badania historii politycznej, społecznej, dziejów mecenatu, wpływu polityki na sztukę, a także – co ważne zwłaszcza w odniesieniu do willi i siedzib wiejskich – historii przemian krajobrazu rolniczego¹³¹. Możliwość ukazania wpływu polityki na kształtowanie krajobrazu jest efektywnym przykładem tych nowych możliwości interpretacyjnych¹³².

Konferencja zorganizowana w 1989 r. w znakomitym ośrodku Harvardu Dumbarton Oaks w Waszyngtonie, gdzie studiuje się m.in. historię ogrodów, poświęcona metodom tej dyscypliny, przedstawiła główne ścieżki badawcze, jakimi są – oprócz, naturalnie, analizy form – badanie programów znaczeniowych, wykorzystywanie odbicia ogrodów w sztuce, czytanie starych tekstów i traktatów, włączenie do studiów historii nauki, botaniki oraz techniki, a – w sferze bardziej praktycznej – korzystanie z prac archeologicznych¹³³.

HISTORIA OGRODÓW ZNAJDUJE WŁASNE PYTANIA

W historii ogrodów lat 90. i ostatnich można zauważyć, obok tradycyjnego, formalno-faktograficznego opisywania dzieł i ich twórców, trzy bardziej zaawansowane poznawczo tropy badań. Są to, po pierwsze, dalsze prace z nurtu kontekstualnego, sytuujące ogród wśród zjawisk społecznych, gospodarczych i kulturowych. Wśród zjawisk tych pojawiły się długo nieporuszone tematy, takie jak związki niemieckiej architektury krajobrazu z ideologią narodowego socjalizmu¹³⁴. Odnotować tu należy niezwykle przejrzystą, zwartą

s. 357–365; e a d e m, *Fountains, Statues and Flowers. Studies in Italian Gardens of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Dumbarton Oaks, Washington 1994.

¹²⁶ D.R. Coffin, *The English Garden. Meditation and Memorial*, Princeton University Press, Princeton 1994.

¹²⁷ *Artefici d'acque e giardini. La cultura delle grotte e dei ninfei in Italia e in Europa*. Atti del I Convegno Internazionale sui Parchi e Giardini Storici, I. Lapi Ballerini, L. Medri (ed.), Centro Di, Firenze 1999.

¹²⁸ Pod redakcją Marcella Fagiolo (Officina Edizioni, Roma 1981).

¹²⁹ J.D. Hunt, *Garden and Grove. The Italian Renaissance garden in the English imagination: 1600–1750*, Princeton University Press, Princeton 1986.

¹³⁰ M. Fagiolo, *Il giardino come teatro del mondo e della memoria*, [w:] *La Città effimera...*, s. 125–141; P. Bussadori, *Il giardino e la scena*, Treviso 1986; H. Brunon, *Les promenades du roi*, [w:] *Le jardin, notre double. Sagesse et déraison*, Éditions Autrement, Paris 1999, s. 157–182.

¹³¹ Pisze o tym Beneš, *op. cit.*, s. 5. W swoim tekście opisuje też szczegółowo rozwój badań nad ogrodami włoskimi od końca XIX w. Do naszych czasów (s. 1–16).

¹³² Dobrym przykładem mogą być prace Chandry Mukerji, np. książka *Territorial Ambitions and the Gardens of Versailles*, Cambridge University Press, Cambridge (Mass.) 1997, uhonorowana nagrodą Sociology of Culture Book Prize przez American Sociological Association (1998); badaczka ta swój wysiłek poznawczy kieruje w stronę analiz symboliki krajobrazu oraz sztuki ogrodowej rozumianej jako język komunikacji i przekazywania ideologicznych konceptów.

¹³³ „Garden history...”

¹³⁴ Por. zwłaszcza prace Joachima Wolschke-Bulmahn i Gerta Gröninga (G. Gröning, J. Wolschke-Bulmahn, *Naturschutz und Ökologie im Nationalsozialismus*, „Die alte Stadt”, 10, 1983, nr 1, s. 1–17; J. Wolschke-Bulmahn, *The Nationalization of Nature and the Naturalization of the German Nation: 'Teutonic' Trends in Early Twentieth-Century Landscape Design*, [w:] *Nature and Ideology: Natural Garden Design in the Twentieth Century*. Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture, XVIII, J. Wolschke-Bulmahn (ed.), Dumbarton Oaks, Washington 1997; idem, *The Search for 'Ecological Goodness' among Garden Historians*, [w:] *Perspectives on Garden Histories...*, s. 171–173; G. Gröning, *Aspects of the political and social context of the garden conservation movement in twentieth-century Germany*, „Garden History”, 28, 2000, nr 1, s. 32–56).

i przez to wręcz przykładową pracę duńskiej historyczki sztuki Margrethe Floryan *Gardens of the Tsars*, w której ogrody carskich rezydencji XVIII w. zostały poddane analizie w trzech kolejnych aspektach, brzmiących zgodnie z tytułami części: *Patrons and Programs*, *Styles and Semantics*, *Uses and Users*¹³⁵. Coraz większą wagę zyskuje badanie sposobów użytkowania ogrodów, mód i zwyczajów spędzania ogrodowego czasu, które – z jednej strony – rzutowały na ewolucję idei ogrodu, a z drugiej – wpływały na zmiany jego formy bądź wyposażenia. „Używanie” ogrodu w sensie bardziej symbolicznym jest najciekawszym wątkiem w książce Inessy M. Swiridy *Sady wieka filozofów w Polsce*, koncentrującej się wokół treści i przesłań symbolicznych osiemnastowiecznych parków¹³⁶. Konferencja w Dumbarton Oaks w 1999 r. miała za cel ujęcie sztuki ogrodowej jako wypadkowej sił społecznych, kreujących modę i wzory¹³⁷. Dobrymi przykładami ochoczej penetracji przez historyków ogrodów dziedzin historii nauki, gospodarki, geografii, wojskowości i techniki mogą być zasługujące również z wielu innych powodów na nieśpieszną lekturę prace Michela Baridona o zasięgu powszechnej (nie tylko europejskiej) historii ogrodów¹³⁸, pełna wdzięku i jakże potrzebna monografia „złotego wieku” holenderskiego ogrodnictwa pióra kompetentnego uczonego Erika de Jong¹³⁹ i wreszcie najwęższa z nich tematycznie, choć otwarta ku równie szerokim perspektywom związków kulturowych jak tamte dwie, monografia Thierry’ego Mariage’a o sztuce Le Nôtre’a¹⁴⁰. Prace Toma Williamsona i jego współpracowników, prowadzone na University of East Anglia, bazują na gospodarczej historii krajobrazu i na analizach kartografii terytorium, na którym powstawały badane parki; uczony ten jest zdania, że zbyt mało wagi przyznaje się wpływowi uwarunkowań gospodarczych na formę artystyczną ogrodu¹⁴¹. Metodyczne mody nie omijają badania ogrodów. Feministycznie formułowanych tez nie spotyka się jeszcze zbyt często; znaleźć je można np. w zbiorze artykułów, prezentowanym przez pomysłodawcę – Mirka Beneša, jako nowe spojrzenie na historię ogrodów (i wydanym w serii „Cambridge Studies in New Art History and Criticism”)¹⁴².

Drugi sposób pisania o ogrodach jest w oczywisty sposób związany z niektórymi skłonnościami dzisiejszej kultury postmodernistycznej, zwłaszcza do fragmentacji, odnoszącymi się zresztą nie tylko do praktyki naukowej. Arbitralność syntezy jest zastępowana ukazywaniem procesów. Odbiorca może brać udział w drodze prowadzącej ku wnioskom i na te wnioski mieć wpływ. Również, jak się okazuje, odbiorca wysiłków pracy historyków ogrodów. Przykładem może być ważna, bardzo popularna i znamienna historia ogrodów europejskich zredagowana przez znanych badaczy: Monique Mosser i Georges’a Teyssota, którzy zgromadzili w pokaznym tomie (543 strony) 75 krótkich artykułów 70 autorów¹⁴³. Książka stoi na wysokim poziomie poznawczym, jednak całość wizji europejskiej sztuki ogrodowej rozpada się na mozaikę specjalistycznych tematów, podanych w łatwej do przyjęcia, lapidarnej, dobrze zilustrowanej postaci. Odnosi się wrażenie, że zasadą konstrukcji całości były nie tematy, lecz najlepsi dziś autorzy i ich preferencje badaw-

¹³⁵ M. Floryan, *Gardens of the Tsars. A Study of the Aesthetics, Semantics and Uses of Late 18th Century Russian Gardens*, Aarhus University Press, Aarhus 1996; por. też recenzję autorki w „Biuletynie Historii Sztuki”, 60, 1998, nr 1–2, s. 231–234.

¹³⁶ Nauka, Moskwa 1994; por. też recenzję autorki w „Biuletynie Historii Sztuki”, 61, 1999, nr 3–4, s. 471–474.

¹³⁷ *Bourgeois and Aristocratic Cultural Encounters in Garden Art, 1550–1850*. Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture, XXII, M. Conan (ed.), Dumbarton Oaks, Washington 2002.

¹³⁸ Baridon, *op. cit.*

¹³⁹ E. de Jong, *Natuur en kunst. Nederlandse tuin en landschapsarchitectuur, 1650–1740*, Thoth Publishers, Bussum 1993.

¹⁴⁰ T. Mariage, *L’univers de Le Nôtre*, Mardaga, Bruxelles–Liège 1990.

¹⁴¹ T. Williamson, *Garden History and Systematic Survey*, [w:] *Garden History...*, s. 59–78; idem, L. Bellamy, *Property and landscape. A Social History of Landownership and the English Countryside*, George Philip, London 1987. Ostatnio Williamson w dyskusji o przyszłości historii ogrodów wyraził nadzieję, że wielodyscyplinarne badanie historii komponowanego krajobrazu pozwoli zastąpić studiowanie wielkich dzieł znanych twórców przez badanie, jak wyglądały, jakie miały znaczenie i funkcje oraz jak były odbierane ogrody przeciętne i zakładane powszechnie, które miały największy wpływ na wyraz krajobrazu w danym czasie (E. Harwood, T. Williamson, M. Leslie, J.D. Hunt, *Whither garden history?*, „Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes”, 27, 2007, nr 2, s. 94–108).

¹⁴² Np. C. Lazzaro, *The Visual Language of Gender in Sixteenth-Century Garden Sculpture*, [w:] *Refiguring Women: Perspectives and Identity and the Italian Renaissance*, M. Migiel, J. Schiesari (eds.), Cornell University Press, Ithaca–London 1991, s. 71–113; G. Ecker, *Allegorical gardens of desire in modernity: a gendered perspective*, [w:] *Art of interpreting*, S.C. Scott (ed.), Pennsylvania State University, University Park 1995, s. 260–291; S. Ffolliott, *Women in the Garden of Allegory: Catherine de Médicis and the Locus of Female Rule*, [w:] *Villas and Gardens...*, s. 207–224; E. Hyde, *Gender, Flowers, and the Baroque Nature of Kingship*, [w:] *Villas and Gardens...*, s. 225–248.

¹⁴³ *The History of Garden Design. The Western Tradition from the Renaissance to the Present Day*, M. Mosser, G. Teyssot (eds.), Thames& Hudson, London 1991 (po raz pierwszy wydana jako *L’architettura dei giardini*, Electa, Milano 1990).

cze. Mosser i Teysot mówią więc: historia ogrodów to uprawiający ją uczeni, dajemy wam tu książkę adresową, dalej szukajcie sami, niech każdy buduje sobie swą własną syntezę. Czy to przyszłość książek o dziejach ogrodów? Trudno powiedzieć.

Po trzecie, zauważyć można wzrastającą potrzebę „powrotu do ogrodu”, czyli szukania wystarczających rozstrzygnięć badawczych na gruncie samego dzieła, a nie jego kontekstu historycznego. To drugi aktualny nurt, choć już wcześniej mogliśmy znaleźć ku niemu zachętę w estetycznych pismach filozofa Rosaria Assunta. Jego uwagę przykuwał zwłaszcza park krajobrazowy doby oświecenia i romantyzmu. Wkrótce okazało się, że jego myśl, nieustępliwie tropiąc specyfikę zjawiska ogrodu, staje się ważnym odwołaniem i wsparciem dla wielu, zwłaszcza włoskich, historyków ogrodu¹⁴⁴. Znakomity kontynuator Assunta – Massimo Venturi Ferriolo – za podłoże dociekań historycznych uważa badanie archetypu ogrodu, który może przejawiać się w różnych czasach i różnych kostiumach¹⁴⁵. O znaczenie fenomenu ogrodu pytają też Robert B. Riley, Simon Pugh, Mara Miller, James Elkins, Catherine Laroze, Stéphanie Ross i Philippe Nys¹⁴⁶. To postawy, które usiłują dotrzeć do wnętrza dzieła, a przede wszystkim ukazują nie tylko jego ozdobność i społeczne sensy, ale także jego „gęstość”, mówiąc słowami Oskara Bächtzmanna¹⁴⁷. Ten znawca hermeneutyki nieprzypadkowo został tu przywołany. Zapewne właśnie doświadczenia hermeneutyczne pozwalają rozwijać się temu nurtowi myśli o ogrodach, w którym do rozumienia niezbędna okazuje się i analiza archetypicznej genezy pojęcia, i ejdetyczne pytanie o specyfikę dzieła. Obiecująca droga, na którą dopiero teraz wstępuje historia ogrodów, wydaje się być studiowanie sposobów postrzegania dzieł i badawcze przecucie ich psychologicznego odbioru¹⁴⁸. Jedną z ostatnich książek Allena Weissa, jak zawsze podsuwającego czytelnikowi nowe lustra, złudnie odbijające nowe perspektywy – *Unnatural Horizons*¹⁴⁹, korzysta w pewnym stopniu z idei tzw. Nowej Historii Sztuki¹⁵⁰, lecz wynik tej adaptacji nie wydaje się zadowalający. Ten nurt pisania o ogrodach nie jest już historiografią, lecz korzystającą z historycznych i współczesnych przykładów refleksją estetyczną i ejdetyczną, której wyniki mogą być bardzo pomocne dla analiz historycznych.

Nie tylko zresztą historycznych. Monique Mosser – znakomita badaczka przeszłości, lecz także i nauczycielka młodych architektów krajobrazu – określa czasy współczesnych ogrodów jako „kryzys sensu”. Jej zdaniem twórcy ogrodów razem z historykami i konserwatorami poddają się „disneylandyzacji” kultury, zamiast formułować ważne, nowe znaczenia ogrodu (lub reformułować dawne) i wokół nich rozwijać swoją profesjonalną aktywność. Projektując ogród lub rewaloryzując zabytek tej sztuki, należy najpierw odkryć istotę danego ogrodu, jego sens, zakotwiczyć go w środowisku, rzucić pomosty w stronę otoczenia lub – wręcz przeciwnie – odizolować się charakterem form, atmosferą, typem zajęć¹⁵¹. To oczywiste, że sztuka współczesna dzięki głębokości zmian w rozumieniu dzieła oraz procesów tworzenia i odbioru, może wiele odsłonić historykom ogrodów. Widać to choćby w pracach Mosser, Hunta czy Riley, we wpływie dzieł popularnego wśród historiografów twórcy wierszy, rzeźb i ogrodów Iana Hamiltona Finlaya, coraz częściej

¹⁴⁴ R. Assunto, *Filosofia del giardino e filosofia nel giardino. Saggi di teoria e storia dell'estetica*, Bulzoni, Roma 1981; i d e m, *Ontologia e teleologia del giardino*, Guerini e Associati, Milano 1988; i d e m, *Retour au jardin. Essais pour une philosophie de la nature, 1976–1987*, H. Brunon (ed., trad.), Les Éditions de L'Imprimeur, Besançon 2003.

¹⁴⁵ Venturi Ferriolo, *Nel grebbo della vita...*; i d e m, *Giardino e paesaggio...*

¹⁴⁶ R.B. Riley, *From Sacred Grove to Disney World: The Search for Garden Meaning*, „Landscape Journal”, 7, 1988, nr 2, s. 136–147; S. Pugh, *Garden – Nature – Language*, Manchester University Press, Manchester 1988; M. Miller, *Gardens as works of art: the problem of uniqueness*, „British Journal of Aesthetics”, 36, 1986, nr 3, s. 252–256; e a d e m, *The Garden As an Art*, State University of New York Press, Albany 1993; J. Elkins, *On the Conceptual Analysis of Gardens*, „Journal of Gardens History”, 13, 1993, s. 189–198; C. Laroze, *Une histoire sensuelle des jardins*, Olivier Orban, Paris 1990; e a d e m, *Le jardin inspire*, [w:] *Le jardin, notre double...*, s. 207–217; S. Ross, *What Gardens mean*, The University of Chicago Press, Chicago–London 1998; Ph. Nys, *Jardin et institution symbolique*, [w:] *Jardin y Naturaleza en el siglo XVI*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid 1998 s. 289–306.

¹⁴⁷ O. Bächtzmann, *Historia sztuki na przejściu od ikonologii do hermeneutyki*, tłum. A.S. Labuda, „Artium Quaestiones”, 3, 1986, s. 157–175.

¹⁴⁸ H. Brunon, *Les mouvements de l'âme: émotions et poétique du jardin maniériste*, [w:] *Jardin y Naturaleza...*, s. 103–106; M. Mosser, *Les dérivés de l'idylle*, [w:] *Le jardin, notre double...*, s. 183–203 (na temat uczucia niepewności, przestrachu i różnych odkształceń wyobraźni w parkach Oświecenia).

¹⁴⁹ A. Weiss, *Unnatural Horizons: Paradox and Contradiction in Landscape Architecture*, Princeton Architectural Press, New York 1998; por. też recenzję E. Lebas w „Garden History”, 28, 2000, nr 1, s. 170–171.

¹⁵⁰ Konkretnie Rosalind Krauss i jej sposobów studiowania rzeźby.

¹⁵¹ Wypowiedzi Monique Mosser zostały spisane przez H. Brunona w artykule *Le XXI^e siècle sera jardinier*, [w:] *Le jardin, notre double...*, s. 231–240.

piszącego i udzielającego się na konferencyjnych salonach Bernarda Lassusa – architekta krajobrazu i niecodziennego artysty, czy też Gilles’a Clémenta – dziś już klasyka, a niedawno twórcy kontrowersyjnej koncepcji „ogrodu w ruchu”.

Właściwe (zwłaszcza Nowej Historii Sztuki) szukanie tematów na peryferiach działalności twórczej nie omija badań nad ogrodami. Kiedy 40 lat temu stwierdzono, że ogród stanowi rodzaj doświadczenia estetycznego najbardziej dziś rozpowszechniony, chodziło nie tylko o recepcję ogrodów-dzieł sztuki, lecz i o urządzenie własnych ogrodów i ogródków¹⁵². Ikonosfera życia codziennego nie od dziś atakuje granice przedmiotu historii ogrodów, z jednej strony dzięki artystom (jak Lassus), których interesuje sztuka nieprofesjonalna, „niedzielną”¹⁵³, z drugiej przez nieokreśloną granic zjawiska ogrodu, które łatwo „wylewa się” poza brzegi dzieła sztuki ku obszarom życia społecznego, gdzie ogródki robotnicze czy parki zdrojowe są obfitym źródłem informacji o przeszłości i teraźniejszości¹⁵⁴. Ogrody „wernakularne”, dzikie, nieestetyczne, powstające samorzutnie w zdewastowanym krajobrazie biednych dzielnic miast, okropnych osiedli czy stref podmiejskich są wykorzystywane jako świadectwa mitologii społeczeństwa naszych czasów¹⁵⁵. Michel Conan ukazuje możliwości traktowania np. ogródków działkowych jako maski ważnych potrzeb i formuł istotnych procesów mentalnych pewnych grup społecznych¹⁵⁶. Czasami metoda strukturalna daje możliwość rozszyfrowywania tych zjawisk¹⁵⁷. Jest to też powód do fetyszyzowania często funkcji ogrodu i poszerzania przez ten pryzmat widzianej historii ogrodów o realizacje poddane celom pozaestetycznym, takie jak np. ogrody botaniczne, zoologiczne, wystawowe. Rosario Assunto był jednym z nielicznych poczytnych autorów, walczących przeciw funkcjonalnemu traktowaniu ogrodu i rezygnowaniu historyków z trudnego, lecz obiecującego dochodzenia do istoty zjawiska sztuki ogrodowej¹⁵⁸. Współczesna kultura popularna wchłania sztukę, w tym i ogrodową, stającą się często wypadkową „zieleni” miejskiej, ogrodu przydomowego, postmodernistycznej historyzującej wariacji przy luksusowej rezydencji i pamiątkowego zdjęcia z zagranicznych wakacji. Sztuka ogrodowa wnosi niejedno do kultury popularnej; zajmujące w niej coraz większe miejsce ludyczno-dydaktyczne „parki tematyczne” dużo zawdzięczają choćby artystycznej teorii osiemnastowiecznej. Tak właśnie to zjawisko jest widziane i podejmowane jako temat badawczy¹⁵⁹. Wreszcie etnologia i religioznawstwo zostały uznane za klucze do rozumienia ogrodu, który można było pokazać na jednej z ostatnich dorocznych sesji w Dumbarton Oaks jako odległe od problematyki estetycznej zjawisko wykorzystywane w sposób istotny w pierwotnych systemach religijnych i magicznych¹⁶⁰.

John Dixon Hunt – jeden z najlepszych autorów światowej historii ogrodów – sformułował kilka ważnych zadań dla badaczy¹⁶¹. Kładąc nacisk na konieczną interdyscyplinarność, włączając studia geograficzne, socjologiczne, gospodarcze, antropologiczne, botaniczne – prowadzone w aspekcie historycznym, a także studia nad odzwierciedlaniem się ogrodu w literaturze, sztuce i szeroko pojętym środowisku kulturowym

¹⁵² F.R. Cowell, *Gardens as an art form*, „The British Journal of Aesthetics”, 6, 1966, nr 2, s. 122.

¹⁵³ B. Lassus, *Jardins imaginaires*, Wéber, Paris 1977.

¹⁵⁴ *The Vernacular garden*. Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture, XIV, J.D. Hunt, J. Wolschke-Bulmahn (eds.), Dumbarton Oaks, Washington 1993; *Cent Ans d'histoire des jardins ouvriers. 1896–1996*, B. Cabedoce, Ph. Pierson (eds.), Créaphis, Grâne 1996.

¹⁵⁵ P.P. Groth, *Vernacular Parks*, [w:] *Denatured Visions. Landscape and culture in the twentieth century*, Museum of Modern Art, New York 1991, s. 135–137.

¹⁵⁶ M. Conan, *From Vernacular Gardens to a Social Anthropology of Gardening*, [w:] *Perspectives on Garden Histories...*, s. 181–204.

¹⁵⁷ Jak np. w pracy o ogrodach Indian dorzecza Amazonki, niepozbawionej też aspektu feministycznego: P. Descola, *Les lances du crépuscule: relations jivaros, Haute Amazonie*, Plon, Paris 1993.

¹⁵⁸ Spośród licznych wypowiedzi R. Assunto na ten temat można wymienić artykuł *I giardini della parola e la parola dei giardini*, „Artibus et historiae”, 3, 1982, nr 5, s. 17–29.

¹⁵⁹ *Theme park landscapes: antecedents and variations*. Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture, 20, T. Young, R. Riley (eds.), Dumbarton Oaks, Washington 2002.

¹⁶⁰ *Sacred Ritual Practices in Gardens and Landscapes*. Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture, 25, 10–11 May 2002 (sesja ta poza jednym referatem przesunęła całkowicie temat poza Europę). Françoise Dubost (autorka m.in. *Les jardins ordinaires*, Paris–Montreal 1997) jasno stwierdza przydatność badań ogrodów wiejskich, egzotycznych, działkowych dla historyków sztuki ze względu na wymiar antropologiczny wyników tych analiz, mogących posłużyć refleksjom nad istotą ogrodu (*Plates-bandes et herbes folles: les ethnologies au jardin*, [w:] *Le jardin, notre double...*, s. 17–30). Artykuł nad istotą ogrodu (*Plates-bandes et herbes folles: les ethnologies au jardin*, [w:] *Le jardin, notre double...*, s. 17–30). Artykuł nad istotą ogrodu (*Plates-bandes et herbes folles: les ethnologies au jardin*, [w:] *Le jardin, notre double...*, s. 17–30).

C. Laroze w tym samym tomie stanowi już rezultat zastosowania tej metody (Laroze, *Le jardin inspiré...*).

¹⁶¹ J.D. Hunt, *Approaches (New and Old) to Garden History*, [w:] *Perspectives on garden histories...*, s. 77–90; idem, *Greater Perfections. The Practice of Garden Theory*, Thames & Hudson, London 2000, s. 11–13, 213–219.

– postuluje widzenie historii ogrodów jako autonomicznej gałęzi wiedzy, dającej poznanie takich obszarów kultury, jakich nie penetrują inne dyscypliny historyczne.

Hunt zachęca również do zastąpienia analiz stosunku ogrodu do natury, prowadzonych pod hasłem pojęcia *mimesis*, przez zastanowienie się nad tą tematyką widzianą w granicach pojęcia *reprezentacji*. Ogród nie tylko odzwierciedla naturę – tak, jak ją w określonym czasie rozumiano. Ogród jest uzewnętrznieniem i przedstawieniem rozmaitych przekonań i potrzeb ludzi, którzy go stworzyli, „używali” i „używają”. Treść ogrodu odsyła do innych ogrodów, innych miejsc, tematów i wydarzeń. „Chciałbym nazwać to re-prezentacją, prezentacją w języku ogrodu całego szeregu innych elementów i zjawisk, należących do kultury i natury”¹⁶². Angielskiego uczonego mniej interesuje, jak ogród wygląda, a bardziej, jak zrobiono, że tak wygląda, dlaczego tak zrobiono, co się przez ten zabieg wyraża, a co ukrywa? To Rosario Assunto wprowadził do badań istoty ogrodu myśl, że ogród nie jest lustrem dla świata i na nic się zda szukać w nim nieprzekształconych śladów rzeczywistości. Mimo że znakomity filozof wielokrotnie przypominał ten swój pogląd¹⁶³, nie znalazł on oddźwięku aż do ostatnich czasów. Filozof Philippe Nys również jest zdania, że na płaszczyźnie hermeneutycznej ogród stanowi domenę reprezentacji natury. Drzewo w ogrodzie nie jest drzewem przesadzonym ze świata przyrody za ogrodzenie ludzkiej siedziby, lecz jest „przeniesione do innego świata, do świata zwielokrotnionych języków reprezentacji: opisu literackiego, projektu, malowniczego widoku, znaczenia symbolicznego, [treści] alegorycznej, funkcji ekologicznej”. Rośliny, woda, substancje mineralne użyte w ogrodzie nie są „naturalne”, wszystkie są tawestacją swych przyrodniczych pierwowzorów¹⁶⁴.

Przewycięzenie ujmowania ogrodu jako kalki lub karykatury rzeczywistości i skierowanie w sferę przedstawiania potrzeb i iluzji środowiska kulturowego, otwarło przed Johnem Dixonem Huntem nową, obiecującą drogę badania odbioru ogrodu. Zdumiewające jest, że ogród tyle ofiarowujący wszystkim naszym zmysłom prawie wcale nie jest badany pod kątem percepcji sensualnej¹⁶⁵. Sesja naukowa w Dumbarton Oaks w 2000 r. była poświęcona wpływowi ruchu spacerowicza na odbiór ogrodu i przyniosła godne uwagi rezultaty¹⁶⁶. Hunta interesuje przede wszystkim mentalna recepcja ogrodu, pewien krąg wyobrażeń, narastający z biegiem czasu wokół ogrodu: zrealizowanych i niezrealizowanych projektów, rozumianych, zniekształconych i zapominanych programów, zwyczajów korzystania z danego ogrodu, przewodników, opisanych wizyt. Należy do tego kręgu oczywiście i ikonografia, która nieraz do rozpacy przywoździ historyka, a zwłaszcza konserwatora, dwuznacznością swego przekazu, natomiast widziana w perspektywie zaproponowanej przez Hunta odzyskuje pełnię wartości również dokumentacyjnej, informując elokwentnie o odbiorze ogrodu, choć często myląc o zabiegach jego ogrodnika. Wybitny uczony nie tylko zachęca do przekształcenia historii ogrodów w „a reception history of landscape architecture”, lecz ofiarował nam napisaną w tych ramach ostatnią swą książkę – *The Afterlife of Gardens* – jako przykład korzyści ze stosowania takiej właśnie metody. Skreślił on także założenia do właśnie powstającej, w zamyśle sześciotomowej *A Cultural History of Gardens*, która być może spopularyzuje te nowe potrzeby ogrodowych analiz, potwierdzone narastającą liczbą artykułów i wypowiedzi konferencyjnych.

Również John Dixon Hunt włącza się do grupy tych badaczy, którzy podejmują tematy ogrodów nieestetycznych w całym tego słowa znaczeniu, ale wprost ociekających bogactwem informacji socjo-kulturowych. To ogródki działkowe, przydomowe na peryferiach miast, czy takie „tereny zielone”, dla których trudno nawet znaleźć nazwę. Niewątpliwie otwartości na nietypowe formy komponowanego krajobrazu sprzyja analiza krytyczna współczesnych ogrodów, czemu Hunt poświęcił niejeden tekst. Dobry przykład tak zakrojonego pola badawczego historyka ogrodów daje ufundowane przez niego w 1980 r. i redagowane do dziś, międzynarodowe czasopismo „Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes” (począt-

¹⁶² *Ibidem*, s. 77. Por. też *idem*, *La représentation dans l'art des jardins*, [w:] *Hypothèses pour une troisième nature*, B. Lassus (ed.), Coracle et Cercle Charles-Rivière Dufresny, Paris 1992, s. 65–79; *idem*, *Il giardino come territorio della natura*, [w:] *Pensare il giardino*, P. Capone, P. Lanzara, M. Venturi Ferriolo (eds.), Guerini e Associati, Milano 1992, s. 35–39; *idem*, *Approaches...*, s. 87.

¹⁶³ Np. Assunto, *Ontologia e teleologia...*, *passim*.

¹⁶⁴ Ph. Nys, *Le jardin exploré. Une herméneutique du lieu*, t. I, Les Éditions de L'Imprimeur, Besançon 1999, s. 190.

¹⁶⁵ J.D. Hunt, *The Afterlife of Gardens*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2004, s. 205. Jako przykłady takich badań można odnotować: Laroze, *Une histoire sensuelle...*; M. Szafrańska, *W renesansowej altanie*, [w:] *Arx Felicitatis*. Księga ku czci Profesora Andrzeja Rottermunda, Towarzystwo Opieki nad Zabytkami, Warszawa 2001, s. 111–119.

¹⁶⁶ *Landscape design and experience of motion*. Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture, 24, M. Conan (ed.), Dumbarton Oaks, Washington 2003; wcześniej w tym aspekcie: M. Szafrańska, *Comment le roi visitait ses jardins. Louis XIV au sujet de Versailles*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 59, 1997, nr 1–2, s. 112–123.

kowo jako „Journal of Garden History”). Dyskusja z Eugenio Battistim na temat granic tego pola, zawarta w korespondencji obu uczonych z 1980 r.¹⁶⁷, zasługuje na jak największą uwagę, gdyż stanowi właściwy początek stawiania problemów metodologicznych historii ogrodów.

Przyglądnięcie się z bliska twórczości niektórych artystów *land art* posłużyło Huntowi do szukania odpowiedzi na najważniejsze z pytań, jakie każdy historyk ogrodów powinien sobie postawić: czym jest ogród? Odpowiedź angielskiego uczonego idzie w kierunku podkreślenia związku sztuki ogrodowej z konkretnym środowiskiem i z jej sprawnością w tworzeniu znaczeń. Istotą ogrodu – mówi on – jest tworzenie miejsc pełnych znaczenia. Sztuka ogrodowa to *place-making*. Przypominając również stworzone w renesansie pojęcie „trzeciej natury”, odnoszące się do ogrodów, różniących się przecież i od terenów dzikiej przyrody, i od krajobrazu rolniczego, podkreśla swoistość rzeczywistości tworzonej w murach ogrodów, dalekiej od mimetycznych gier z naturą i prostych zależności od architektonicznej struktury siedziby¹⁶⁸. Dla Hunta ogród to *virtual place*, istniejący i zmieniający się przede wszystkim w świadomości odbiorców, kumulujący różne kody recepcji, sposoby rozumienia, przeżycia, zapamiętania. Stąd z rezerwą odnosi się do tak burzliwie rozkwitającej konserwacji zabytkowych ogrodów, która – jak sądzi – brutalnie przecina *an afterlife* ogrodu, po to, by powrócić do wybranej – a zwykle jakże niedoskonale znanej – epoki jego istnienia¹⁶⁹. Hunt podkreśla, a wtóruje mu w tym Philippe Nys¹⁷⁰, że zmienne znaczenia przekształcającego się w czasie ogrodu, w różny sposób odbieranego, tworzą sferę recepcji – „czwartą naturę” – zasilaną przede wszystkim towarzyszącymi ogrodowi tekstami, kreującymi jego „prawdziwy” obraz, zawierający wszystkie mentalne zjawiska związane z jego powstaniem i dalszym istnieniem¹⁷¹.

W STRONĘ SENSU OGRODU

Najważniejsze znaczenie pisarstwa Hunta, a także Assunta, Ferriolego, Nysa, Laroze, to stawianie pytań o to, czym jest przedmiot historii ogrodów, czym jest ogród jako temat badawczy historyka¹⁷². Jak wynika z powyższego przeglądu, historia ogrodów opisywała i interpretowała dzieła, wzorując się na historii sztuki. Niemal w tyle za nią pozostając, w końcu wchłonęła jej metody badawcze, skalpele i reflektory, coraz głębiej tnące ukryte znaczenia, coraz jaśniej oświetlające aspekty i powiązania zewnętrzne. Tym jednak, co ważne dla większości prac z historii ogrodów, jest pojmowanie, milcząco i z założenia, ogrodu jako dzieła sztuki, a dokładniej – dzieła sztuk wizualnych. Kiedy jednak otwieramy i dawne, i współczesne studia o ogrodach, znajdujemy niejedną przykładową zieleni, którego nikt nie postawiłby w rzędzie kreacji artystycznych. Łatwo zauważyć, że ogród dziełem sztuki nie jest, tylko bywa. Dla piszącej te słowa ważniejsze wydaje się, że ogród to przede wszystkim koncept, niecodzienna myśl, że można stworzyć sztuczną przestrzeń, makietę świata, do zabawy czy uprawy roślin. Człowiekowi „nigdy [...] nie przyszła do głowy idea bardziej zadziwiająca i bardziej zbijająca z tropu niż wymyślenie ogrodów” napisał Louis Aragon¹⁷³. Ogród to „pomysł”, który urzeczywistnia się materialnie w tysiącach ogrodów i ogródków wszystkich stron świata i wszystkich czasów – użytkowych, przydomowych, „przy-chatnych”, gdzie krystalizują się archetypy z nim związane i uzasadniające jego niesłabnącą atrakcyjność dla człowieka. Dalej, idea ogrodu ogarnia duże połacie *sacrum*, dotyczy magii, literatury, malarstwa¹⁷⁴.

¹⁶⁷ Hunt, *Greater Perfections...*, s. 258, przyp. 41.

¹⁶⁸ *Ibidem*, s. 32–75, 219–236.

¹⁶⁹ Hunt, *The Afterlife of Gardens...*, s. 53. Odmienne stanowisko próbowała zaproponować autorka w artykule *Czy zabytek może być dziełem sztuki? O konserwacji ogrodów*, [w:] *Dzieło sztuki a konserwacja*. Materiały LII Ogólnopolskiej Sesji Naukowej SHS, Kraków, listopad 2003, Kraków 2004, s. 159–171.

¹⁷⁰ Ph. Nys, *Art et nature: une perspective généalogique*, [w:] *Le jardin, notre double...*, s. 241–263.

¹⁷¹ Pojawia się tu pytanie, co z wizualnymi świadectwami ogrodu, które równie „nieobiektywne” jak opisy, równie często i skutecznie jak one tworzą znaczenia. Byłaby to kolejna sfera „the afterlife of gardens”.

¹⁷² Co może znaczyć ogród? – pyta po raz kolejny John Dixon Hunt w swoim najnowszym artykule, poświęconym arcydziełu – osiemnastowiecznemu parkowi w Stourhead i zestawiając przy tej okazji jakże, niestety, nieliczną bibliografię prac na temat istoty ogrodu (J.D. Hunt, *Stourhead revisited & the pursuit of meaning in gardens*, „Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes”, 26, 2006, nr 4, s. 328–341).

¹⁷³ Przytacza te słowa Nys, *Le jardin exploré...*, s. 83.

¹⁷⁴ Na archetypiczną treść zawartą w ogrodach, a związaną z ideą osiedlania się i zamieszkiwania, zwraca uwagę Nys, *Jardin et institution...*, s. 302.

Po drodze powstaje także ogród „artystyczny”, ogród-dzieło sztuki. W Europie jest to naukowo uchwytno dopiero w czasach renesansu. Mało wspólnego z formą artystyczną mają ogrody średniowieczne, którymi rządziło symboliczne znaczenie, dworna przyjemność i cnotliwa użyteczność. W rozmaitych „historiach ogrodów” rozdziały „o średniowieczu” odstają od reszty książki. Mówią one o zjawisku w gruncie rzeczy innym i niedającym się wtłoczyć w jednolite ramy ujęcia estetycznego. Ogrody średniowiecza mówią o innych niż sztuka zakresach istnienia ogrodu, tak jak i greckie święte gaje, tak jak dziewiętnastowieczne ogródki robotników czy współczesne nam autostrady projektowane przez architektów krajobrazu. Wszystkie te twory znajdziemy w książkach o historii ogrodów, niezdarnie podążających za „historiami sztuki”, tracących przez to jedność języka analizy i konsekwencję badawczą. Tym, co łączy wszystkie ogrody, jakie były i będą na ziemi, „piękne” i „brzydkie”, użytkowe, przypadkowe i królewskie, to – jak powiedziano wyżej – idea ogrodu, która stanowi podstawę rozumienia każdej realizacji.

Ogród jest przede wszystkim jakąś częścią krajobrazu, wybraną zeń, ogrodzoną i ukształtowaną przez ludzi. Jest, dalej, „przedstawieniem” natury w sposób właściwy aktualnym, a zmieniającym się potrzebom człowieka. W pojęciu ogrodu zawiera się oczywiście myśl, że jest to dzieło człowieka związane substancjalnie z przyrodą, ale też i ta myśl, że przyrodzie tej ogród się przeciwstawia, odgradzony od niej, inny przez ludzki świat wartości. Ogród jest jednym ze sposobów, w jaki człowiek wypowiada się o naturze, ale równocześnie – będąc stworzony z materii natury – jest jej własną propozycją rozumienia, wyjściem natury w stronę ludzi, jej autoprezentacją. Dwaj godni zaufania badacze zajmujący się istotą zjawiska ogrodu, niezależnie od siebie, a podobnie, związali ogród z myśleniem. Robert Riley napisał, że ogród jest „archetypem natury uformowanym dla [wyrażania] znaczeń”¹⁷⁵. Filozof Rosario Assunto, analizując z bardzo bliska fenomen odbioru ogrodu, sformułował wniosek, że ogród to ucieleśniona myśl, rzadki przypadek zobaczenia na własne oczy, w materialnej postaci, czystego konceptu. Kładł przy tym nacisk na anty-użytkowość ogrodu, interesowały go dzieła powstające tylko dla kontemplacji¹⁷⁶. Architektura krajobrazu poprawia pejzaż, modeluje go zgodnie ze swą teorią, ogród natomiast powstaje „z niczego”, ze źródła myśli, z inspiracji niewyjętej w realiach, nieograniczonej rzeczywistością¹⁷⁷. Nie sposób nie zgodzić się z tym rozumieniem ogrodu, który rzeczywiście nieraz powstaje z „niczego” i „nie wiadomo po co”, a w przeciwieństwie do architektury bywa często całkowicie „niepotrzebny” – czysta myśl, czysta fantazja.

Ogród to inny świat. Ma niby naśladować naturę, pokazywać jej model, podsuwać jej wzór lub zwierciadło, a przecież dla wchodzącego przez furtekę jest przede wszystkim miejscem nierzeczywistym. Jacques-François Blondel omawiał zakładanie ogrodów wspólnie ze sztuką dekoratorów wnętrz w rozdziale zatytułowanym *O zewnętrznym i wewnętrznym urządzeniu budowli*¹⁷⁸. Koncepcja Hunta, mówiąca, że urządzenie ogrodu to *place-making*, wychodzi częściowo z podobnych założeń. Umiejętność zakładania ogrodów to zdolność do stwarzania nowych światów. Dlatego właśnie tak ważne dla pojęcia ogrodu jest ogrodzenie. Ogród jest modelem świata, ale świata alternatywnego; ogród pokazuje lustro przyrodzie, ale lustro Alicji, w którym ukazuje się nie odbicie, lecz inna rzeczywistość. Angielskie parki krajobrazowe, których rewolucyjny sens stylowy miał polegać na wierności przyrodzie, są wyrazistym przykładem tego, jak dzieło ogrodowe jest w gruncie rzeczy dalekie od odwzorowania pięknego krajobrazu. To, co w ostateczności rozstrzyga o przeżyciu odbiorcy, ma mało wspólnego z porównywaniem parku z rzeczywistością, dzieła z jego modelem. Ważną wystawę o francuskich parkach krajobrazowych zatytułowano *Pays d'illusion, Terre d'expériences*¹⁷⁹ – nie ma w tym tytule mowy o kopiowaniu przyrody, o naśladowaniu, o postępowaniu w trop za wzorem. Wyrażenie to zaczerpnięto z opisu ogrodu Monceau pióra jego twórcy Louisa Carrogisa zwanego Carmontelle. Jeśli osiemnastowieczny powrót do natury okazuje się raczej wyprawą do „rzeczywistości wirtualnej”¹⁸⁰, to czegoż innego spodziewać się w epokach ogrodów regularnych? Już w XVI w. pojawiła się we Włoszech myśl, że ogród to coś w rodzaju „trzeciej natury” – ani przyrodniczej, ani ludzkiej, gdzie

¹⁷⁵ Riley, *From Sacred Grove...*, s. 139.

¹⁷⁶ Wyrażał tę myśl w wielu artykułach i wystąpieniach, a zwłaszcza w książce *Ontologia e teleologia...*, s. 11, 28, 147, 173.

¹⁷⁷ *Ibidem*, s. 39–42.

¹⁷⁸ J.-F. Blondel, *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*, Charles-Antoine Jombert, Paris 1737.

¹⁷⁹ *Jardins en France ...*

¹⁸⁰ J.D. Hunt, *The Garden as Virtual Reality*, „Die Gartenkunst”, 1997, numer specjalny: *Das künstliche Paradies: Gartenkunst im Spannungsfeld von Natur und Gesellschaft*, M. Kohler (ed.), s. 13–25.

spotykają się *artifiziosa natura* i *naturale artificio*¹⁸¹. Ariosto, Tasso, Szekspir, Lodge, opisujący miejsca czarów i przemian, wykorzystywali z bezbłędnym wyczuciem ten właśnie charakter przestrzeni ogrodu jako świata nieprawdopodobnego. Zwrócono już uwagę na bliskość struktury wnętrz ogrodowych do poetyki marzeń sennych¹⁸². Immanuel Kant, łącząc sztukę ogrodową z malarstwem jako sztuki zajmujące się „unaoczniającym przedstawianiem pozoru zmysłowego w kunsztownym połączeniu z ideami”, stwierdził jednak, że sztuka ogrodnicza „daje [rozciągłość cielesną] w sposób prawdziwy, ale [za to daje] tylko pozór zastosowania i użytku do innych celów niż jedynie gra wyobraźni w oglądaniu jej form. Ta druga sztuka [tj. ogrodnictwo] nie jest niczym innym, jak tylko upiększaniem terenu tą samą różnorodnością (trawami, kwiatami, krzakami i drzewami, a nawet wodami, pagórkami i dolinami), w jakiej przedstawia go do oglądania przyroda, tylko że ugrupowaną inaczej i odpowiednio do pewnych idei”¹⁸³. W pięknej książce o ogrodach romantyków Venturi Ferriolo przypomina *Phantasusa* Ludwiga Tiecka, gdzie mówi się, że każdy ogród – byt skrajnie zindywidualizowany – jest niepowtarzalny, może zaistnieć tylko raz; Venturi Ferriolo uważa grę wyobraźni (*gioco dell’immaginazione*) za podstawę sztuki ogrodowej¹⁸⁴. Nie ma wątpliwości: ogród to inny świat. W tym właśnie tkwi jego atrakcyjność, że najpierw zwodzi nas pozorem porównywalności ze światem rzeczywistym, a potem okazuje się anamorfozą, karykaturą lub marzeniem. Być może dlatego właśnie potrafi przyjmować symbolikę raj, ogrodu miłości, schronienia zmarłych, miejsca idealnego. Pokazuje, jaki świat mógłby być, jaki jest, jaki nie jest.

A nas? Jak nas traktuje, gdy mijamy furtkę? Istota ogrodu polega na tym, że wchodząc do tej „rzeczywistości alternatywnej” rozpoznajemy w niej elementy naszego powszedniego świata, doświadczamy jej przez doznania zmysłowe identyczne z tymi, z którymi mamy do czynienia na co dzień. Zapachy, kształty, dźwięki, kierunki, nasze poruszanie się, siedzenie, jedzenie, opalanie się – w tym wirtualnym świecie jest „takie samo”, jak w rzeczywistości. W tym tkwi magia ogrodu: w dawaniu – do zabawy i do przemyśleń – sztucznie stworzonego świata, który okazuje się w swym funkcjonowaniu prawdziwy, dając możliwość bezpiecznych prób i przymiarek innego życia. Ta „prawdziwość” świata ogrodu jest wynikiem i jego naturalnej materii, i krajobrazowej przestrzenności, i w niemałym stopniu naszego „życiowego” zachowania się w procesie odbioru. Recepcja ogrodu wymaga wejścia doń, spaceru bądź kontemplacji, poruszania się, któremu towarzyszą doznania zmysłowe, a wszystko to przebiega w sposób nieodłączający od naszych zachowań poza obrębem ogrodu. Temu alternatywnemu światu dodajemy realnej esencji przez naturalną „życiowość”, którą doń wnosimy. Dodatkowo, fenomenologiczna postawa przyjęta np. przez Nysa, pozwala mu podkreślać niepowtarzalność każdego ogrodu i każdego spotkania z nim oraz niecałkowitą przekładalność ogrodowego dzieła na dyskurs interpretacyjny. Między dziełem a sformułowaniem jego badawczego opisu pozostaje strefa dostępna jedynie w bezpośrednim przeżyciu.

Jak wynika z przeglądu prac na temat historii ogrodów, na ich początek i ewolucję najważniejszy wpływ wywarła refleksja nad istotą ogrodu. Narodziny historii ogrodów to ten sam czas, kiedy powiedziano, że ogród może być dziełem sztuki. Później, tak jak w historiografii sztuki, zmieniające się pojmowanie ogrodu i nowe jego formy rzutowały na wybór tematów, a także na sposób ich interpretacji. Nietrudno więc sformułować główny wniosek i zachętę dla nas, historyków ogrodów, przesiewaczy piasku – według określenia naszego kolegi sprzed stu laty. Do skutecznego przesiewania piasku trzeba mieć dobre sito, a tym sitem musi być świadomość przedmiotu badań. Bez refleksji o istocie ogrodu, o jego (często wątpliwym) statusie dzieła sztuki, bez prostego pytania: czym jest?, trudno prowadzić nawet podstawowe badania historyczne.

¹⁸¹ A. Rinaldi, *La ricerca della 'terza natura': artificialia e naturalia nel giardino toscano del '500*, [w:] *Natura e artificio...*, s. 155–175; J.D. Hunt, *The Idea of the Garden and the Three Natures*, [w:] *Zum Naturbegriff der Gegenwart*, J. Wilke (ed.), t. I, Stuttgart–Bad Cannstatt 1994, s. 305–325.

¹⁸² Nys, *Jardin et institution...*, s. 302.

¹⁸³ Kant, *op. cit.*, s. 256–257.

¹⁸⁴ Venturi Ferriolo, *Giardino e paesaggio...*, s. 25, 110, 168–169.

SAND SIFTERS. REMARKS ON GARDEN DEVELOPMENT AND EVOLUTION OF ITS HISTORY

Abstract

The aim of the article is to present the reasons of coming into existence and evolution of the garden history. It was a process intermingled with a development of an idea of garden seen as a work of art. Changing understanding of garden nature influenced the changes in the horizon of subject topics and the tools of their interpretation.

In the Greek-Roman antiquity the reflection on the history of gardens as such did not exist. Garden, as a phenomenon, belonged to the scope of religious or utilitarian meanings. At the very most there were only some references to the tradition of agricultural work, commented on as a moral *exemplum*. In the medieval texts about gardening and agriculture we could find the references to the ancient past, but only in a practical context. In the 16th and 17th centuries a humanistic canon of ancient gardens (including mythical ones) became established, as well as of rulers and politicians – gardeners, which was quoted in the introductions to gardening guides and handbooks.

Of crucial importance for the history of gardens was recognition of garden as a work of art. This happened in the mid-18th century as an unintended result of many years of debate about a new English park, focused on the great work of Le Nôtre. The discussion resulted in the development of a language pertaining to the description of garden and assertion that its creation is a work of art (an article by Louis de Jaucourt in the French *Encyclopaedia*).

From this time on the historiography of gardens expanded, finding its place mainly in magazines about a new, becoming established style of scenic park (for example Christian Cay Lorenz Hirschfeld). The example of previous realisations, referred to and described for the first time, served mainly the purpose of exemplum in aesthetic polemic. What is important, however, is that this scenic park was never seen as a succession of geometric style – as it is often to be found in the modern garden handbooks. In the 18th century and later on these two styles were understood as two parallel conventions (compared with painting and architecture), which were used according to the taste of a customer and designer or to the planned function and spatial context of a garden.

A crucial contribution – although appreciated only in our times – to the understanding of the essence of a garden were made by the relevant remarks of Kant and texts of the Romantics. They opened the way for comprehending garden as an autonomous work, independent from the nature, far removed from its imitations, and rather subjected to imagination. This attitude allowed for revealing of an art element (artificiality) in each garden – even in a scenic one, and for a final equality of these two, contradictory styles: geometric and natural (Hegel).

A first great history of gardens was written by John Claudius Loudon (1822), which for the first time was illustrated not only with landscapes, but also with plans. Although Loudon's was interested in all continents, nevertheless he focused on contemporary gardens, gardening, and plant market. The presented material he divided territorially into gardens of particular areas, which he justified by the influence of political institutions, social standards and climate and natural conditions. He also paid attention to the significance of theoretical texts for research into the garden history.

The next milestone in the development of the history of gardens was a comprehensive work by Arthur Mangin (1867). For the only time ever the subject of the whole book was a garden art in the world in the retrospective view. This great volume for the first time revealed a possibility to study the garden history as an autonomous subject of historiography. These wonderful fantasies, as we can say today, show the extent and character of the 19th-century knowledge about the past of gardens.

The turn of the 19th and 20th century were the times when the seriously treated history of gardens abandoned design handbooks and found its own authors, who did not associate the exploring of the past with designing creativity. In the face of fading historicism in art, history became increasingly less important for garden designers and became expanded on the side of their activity, in other territory, approximating scholarly history. That was also the time of the development of a practice of garden conservation, stimulating historical research. We can say that, when a monumental *History of Garden Art* was published by Marie-Luise Gothein (1912), and two historical texts by E. Jankowski on Polish and European gardens (1923 and 1938) important for Polish writings, there became established: a subject and method of garden history.

After the World War II the history of gardens developed quickly, and abounded with monographs of objects and biographies of their creators, anthologies of source texts, thematic conferences, and – with lapse of time – also exhibitions in great museums. Following the lead of art history, it adopted its methods and research perspectives. A new way of perceiving gardens became established as a contextual horizon. A work of garden art got delaminated; its relations with politics, economy, and literature were being analysed. A work of art as a sign, art as a language – these terms obvious today fought slowly their way in the minds of garden historians thanks to the works by Marcello Fagiolo, Elisabeth MacDougall, David R. Coffin.

In the history of gardens of the 1990s and the recent years there is to be seen, apart from a traditional, formal chronicle description of the designs and their authors, three more cognitive tracks of research. These are, firstly, further works of contextual trend, placing garden among the social, economic and cultural phenomena and as far as political aspects of landscape shaping and subjects neglected for a long time, such as the relationship between the German architecture of landscape and ideology of National Socialism. Second way of gardens description resulted from the contemporary tendency to transform a synthesis into sets of elements, provoking the receivers to participate in the formulation of integrating conclusions. Third line is a peculiar 'return to a garden' and an attempt to find sufficient research determinants within the work itself rather than its historical context.

The recent works by philosophers (Ferriolo, Nys, Laroze), and art historians and historians of literature, as Hunt, open up new research vistas. These are mainly the questions about the essence of garden, its existence within evolving cultural environment and about the character of perception – sensual, mental and imaginative ones.